



القاهرة

أدب . فكر . فن .

AL-QĀHIRAH

العدد ٩١ • د - جمادى الآخرة ١٤٠٩ هـ • ١٥ يناير ١٩٨٩ م

تصدر منتصف كل شهر

(الملف الثانى) عن نجيب محفوظ

● الثمن ٥٠ قرش ●

في هذا العدد: نجيب محفوظ وعبقريته اللغوية - الحداثة والفلسفة في رواياته - رواية يوم قتل الزعيم - نمط المؤلف اليسارى في رواياته - الثلاثية - مغامرات الابداع في قصصه القصيرة - الحب التاريخى في أدبه - المتغير الاجتماعى في رواية الحب فوق هضبة الأهرام - حوار معه .



- قصة قصيرة بقلم نجيب محفوظ .
- قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي .
- حوار مع الشاعر المغربى محمد بنيس .

من مهرجان القاهرة السينمائى

بالإضافة إلى الأبواب الثابتة

هو تكريم عالمى للأدب العربى



إن تكريم نجيب محفوظ بجائزة نوبل

لوحة من فنزويلا للفنانة ماريأ أوجينيا أريا





٣	تلخيص كلمة نجيب محفوظ في الأكاديمية السويدية
٥	تلخيص محفوظ وعبريته اللغوية
١٣	تلخيص الحداثة والفلسفة الروائية عند نجيب محفوظ
١٦	تلخيص رواية يوم قتل الزعيم - صورتان للحدث الواحد
١٩	تلخيص المخطئ للسيارى في روايات نجيب محفوظ
٢٢	تلخيص الإبداع في قصص نجيب محفوظ القصيرة
٢٨	تلخيص الاختيار الاجتماعي في « رواية الحب فوق هضبة الهرم »
٣٢	تلخيص التاريخي في أدب نجيب محفوظ
٣٥	تلخيص زوجة
٣٧	تلخيص يوم سفر
٣٨	تلخيص بيت استريون للكاتب الأرجنتي لويس بورخيس
٣٨	تلخيص سلمي للميلاد
٥١	تلخيص إلى بلماز فونيه
٦٠	تلخيص الحزن مفتاح لأغنية الفن
٦٨	تلخيص الملوحة
٧٠	تلخيص حول الظواهر المسرحية : القديس
٧٢	تلخيص الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكي والباليه المعاصر
٧٨	تلخيص دورة غنية لمهرجان القاهرة السينمائي
٤٤	تلخيص حوار مع نجيب محفوظ
٥٤	تلخيص حوار مع الشاعر محمد بنيس
٤٨	تلخيص رسالة بغداد - المرشد الشرقي التاسع
٦٢	تلخيص رسالة إيطاليا - طائر الحب والسلام بين الأديان
٦٦	تلخيص رسالة دمشق - حول مهرجان دمشق المسرحي الحادى عشر
٨٧	تلخيص وفيات الأعلام في سنة ١٩٨٨
٤٠	تلخيص ثلاثية نجيب محفوظ
١٠٦	تلخيص علم نفس النقد
١٠٨	تلخيص طه حسين في ميزان النقد العلمى
٩٣	تلخيص ثلاثيات في عالم نجيب محفوظ
٩٥	تلخيص القضية الشكل الفن عند نجيب محفوظ
١٠١	تلخيص مؤامرة ضد التاريخ المصرى القديم
١١٠	تلخيص تطوف من تباشير موسم جديد
١١٢	تلخيص الكلمة السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية

الأفتتاحية

الدراسات

قصص

شعر

مسرح

سينما

حوارات وتحقيقات

رسائل ومتابعات

رسائل جامعية

من المجالات العربية

من المكتبة

فنون تشكيلية

الصفحة الأخيرة

الشمس ٥٠ قرشاً

الاستثمار في البلاد العربية

الكويت ٥٠٠ فلس . الخليج العربي ١٤ ريالاً قطرياً .
البحرين ٨٠٠ فلس . سوريا ١٤ ليرة . لبنان ٢٥ ليرة .
الأردن ٥٠٠ فلس . السعودية ٥ ريال . السودان ٢٣٥
قرش . تونس ١٢٨٠ دينار . الجزائر ١٤ ديناراً .
المغرب ١٢٥٠ درهم . اليمن ١٠ ريالات . ليبيا
٨٠٠٠ دينار . الدوحة ٨ ريال . الإمارات العربية ٨
درهم . غزة القدس ٥٠ سنت .

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (١٢ عدداً) ٧٠٠ قرشاً ، ومصاريف البريد
١٠٠ قرش . وترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية
أو شيك بإسم الهيئة المصرية العامة للكتاب .

الاشتراكات من الخارج

عن سنة (١٢ عدداً) ١٤ دولاراً للأفراد . و ٢٨
دولاراً للهيئات مضافاً إليها مصاريف البريد ، البلاد
العربية ما يعادل ٦ دولارات وأمريكا وأوروبا ١٨
دولاراً .

المراسلات

مجلة القاهرة ○ الهيئة المصرية العامة للكتاب ○
كورنيش النيل ○ رملة بولاق ○ القاهرة
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ / ٧٧٥٦٤٩ / ٧٦٤٢٧٦

- ◆ جميع المراسلات باسم رئيس التحرير
- ◆ الدراسات تعبر عن آراء أصحابها فقط
- ◆ يخضع ترتيب المواد لاعتبارات فنية
- ◆ أصول المواد لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة

أ. دكتور سمير سرهان

رئيس التحرير

أ. دكتور إبراهيم حمادة

مدير التحرير

دكتور محمد أبودومة

المشرف الفني

محمود الهندي

سكرتير التحرير

شمس الدين موسى



نص كلمة إحيى محفوظ في

الأكاديمية السويدية

الحديثة والحمد لله ولن أتحدث عن اعتدائها لأول مرة إلى الله سبحانه وتعالى وكشفها عن فجر الضمير البشري فلذلك مجال طويل فضلا عن أنه لا يوجد بينكم من لم يلم بسيرة الملك النبي المختارون ، بل لن أتحدث عن إنجازاتها في الفن والأدب ومعجزاتها الشهيرة الأهرام وأبو الهول والكرنك ، فمن لم يسمعه الحظ بمشاهدة تلك الآثار فقد قرأ عنها وتأمل صورها . دعوني أقدمها - الحضارة الفرعونية - بما يشبه القصة طالما أن الظروف الخاصة قضت بأن أكون قصاصا . فضفصلوا بسماع هذه الواقعة التاريخية المسجلة .

تقول أوراق البردي أن أحد الفراعنة قد نما إليه أن علاقة أئمة نشأت بين بعض نساء الخريم وبعض رجال الحاشية . . وكان المتوقع أن يجهز على الجميع ولا يشل في تصرفه عن مناخ زمانه ، ولكنه دعا إلى حضرته نخبة من رجال القانون وطالبهم بالتحقيق فيما نما إلى علمه وقال لهم أنه يريد الحقيقة ليحكم بالعدل . . ذلك السلوك في رأي هو أعظم من بناء امبراطورية وتشديد الأهرامات وأدل على تفوق الحضارة من أي أمة . . فقد زالت الامبراطورية وأمت خيرا من أخيار الماضي وسوف تتلاشى الأهرام ذات يوم ، ولكن الحقيقة والعدل سيقيان مادام للبشرية عقل يتطلع أو ضمير يتنفس .

وعن الحضارة الإسلامية فلن أحدثكم عن دعوتها إلى إقامة وحدة بشرية في رحاب

سيدان سادق

في البدء أشكر الأكاديمية السويدية ولجنة توبيل التابعة لها على التماثيل الكريم لاجتهادى المثابر الطويل وأرجو أن تنقلوا بسعة صدر حديثي إليكم بلغة غير معروفة لدى الكثيرين منكم ولكننا هي الفانسز الحقيقي بالجائزة فمن الواجب أن تسبح أنفاسها في واحتكم الحضارية لأول مرة وأن كبير الأمل ألا تكون المرة الأخيرة وإن يسعد الأدياء من قومي بالجلوس بكل جدارة بين أديانكم العالمين الذين نشروا أربع البهجة والحكمة في دنيانا المليئة بالشجن .

سادق . . أخير من متدوب جريدة أجنبية في القاهرة بأن لحظة اعلان اسمي مقرونا بالجائزة ساد الصمت وتساءل الكثيرون عن أكون فاسمحوا لي أن أقدم لكم نفس بالموضوعية التي تتبناها الطبيعة البشرية . .

أنا بن حضارتي تزاوجنا في عصر من عصور التاريخ زواجا موقفا أولاهما عصرها سبعة آلاف سنة وهي الحضارة الفرعونية والثانية هي الحضارة الإسلامية ، ولعل لست في حاجة إلى التصريف بكى من الحضارتين لأحد منكم وأنتم من أهل الصنوة والعلم ولكن لا بأس من التفكير ونحن في مقام التجسوى والتعارف وعن الحضارة الفرعونية لن أتحدث عن الفزوات الامبراطورية فقد أصبح ذلك من المفاخر البالية التي لا ترتاح لذكرها الضمائر

فيما يلي النص الكامل لكلمة الأديب الكبير نجيب محفوظ في الأكاديمية السويدية مساء ١٩٨٨/١٢/٨ .



الحائلق تنهض على الحرية والمساواة . .
والنصامح . . ولا عن عظمة رسولها فمن
مفكرهم من كرسه كأعظم رجل في تاريخ
البشرية ولا عن فتوحاته التي غرست الآف
المآذن الداعية للعبادة والتقوى والخير على
امتداد أرض مترامية . . ما بين مشارف
الهند والصين وسحدود فرنسا . . ولا عن
المؤامرات التي تحققت في حضنها بين الأديان
والعناصر في تسامح لا تعرفه الإنسانية من
قبل ولا من بعد ، ولكني سأقدمها في موقف
درامي مؤثر يلخص سمة من أبرز سماتها .
لفي إحدى معاركها الظافرة مع الدولة
البيزنطية ردت الأسرى في مقابل عدد من
كتب الفلسفة والطب والرياضة من التراث
الأفريقي المتيد . وهي شهادة قيمة للروح
الإنسانية في تمسوها إلى العلم والمعرفة
رغم أن الطالب يحتق دينا سماويا
والمطلوب ثمرة حضارية وثنية .

قدر لي يا سادة أن أولد في حضن هاتين
الحضارتين وأن أرضع لبيها وأنقلد على
آدابها وفنوسها من إرسوت من رحيق
ثقافتكم الثرية الفاتنة ومن وحي ذلك كله
بالإضافة إلى شئون الخاصة نلت عن
كلمات أسعدنا الحظ باستحقاق تقدير
أكاديميكم الموقرة فتوجبت إجهادي بجائزة
نوبل الكبرى . فاشكر الله ما هأسمى
وياسم البناء العظام الراحلين من مؤسسي
الحضارتين .

سادق : لعلمكم تتساءلون عن هذا
الرجل القادم من العالم الثالث وكيف وجد
من فسراخ الببال ما أتاح له أن يكتب
القصص . . وهو تساول في محله . . فلانا
قادم من عالم يتوه تحت أثقال الديون حتى
ليهدده سدادها بالجامعة أو ما يقاربها . .
يملك منه أقوام في آسيا من الفيزيائات . .
ويهلك آخرون في أفريقيا من المجاعة وهناك
في جنوب أفريقيا ملايين المواطين قضى
عليهم باليئذ والخمران من أي من حقوق
الإنسان في عصر حقوق الإنسان وكانهم
غير معدودين من البشر .

وفي الضفة الغربية وغزة أقوام ضائعون
رغم أنهم يعيشون فوق أرضهم وأرض
آبائهم وأجدادهم وأجداد أجدادهم . .
هوبا يطالبون بأول مطلب حققه الإنسان
البدائي وهو أن يكون لهم موطن مناسب
يعترف لهم به . . فكان جزءا منهم الباسلة
الثيلة رجالا ونساء وشبابا وأطفالا تكسيرا

للعظام وقتلا بالرصاص وهذا للمنازل
وتعديا في السجون والمعتقلات ومن حولهم
مائة وخمسون مليوناً من العرب يتألمون
ما يحدث بقضب وأسى مما يهدد المنطقة
بكاترة إن لم تتداركها حكمة الراغبين في
السلام الشامل العادل . .

أجل كيف وجد الرجل القادم من العالم
الثالث فراخ الببال ليكتب قصصه . . ولكن
من حسن الحظ أن الفن كريم عطف . .
وكما أنه يعايش السعداء فإنه لا يتخل عن
التعاسة . . ويجب كل فريق وسيلة مناسبة
للتعبير عما يجيش به صدره . . وفي هذه
اللحظة الحاسمة من تاريخ الحضارة
لا يعقل ولا يقبل أن تتلاشى آتات البشر في
الفراخ . لاشك إن الإنسانية قد بلغت على
الأفل من الرشد . .

وزماننا يشر بالوفاق بين المعاملة . .
ويتصدى العقل للقضاء على جميع عوامل
الفناء والخراب ، وكما ينشط العلماء لتطهير
البيئة من التلوث الصناعي ، فعلى المثقفين
أن ينشطوا لتطهير البشرية من التلوث
الأخلاقي ، فمن حقنا ومن واجبنا أن
نطالب القادة الكبار في دول الحضارة كما
نطالب رجال اقتصادها بولبية حقيقية
تضعهم في بؤرة العصر . قديما كان كل قائد
يعمل لخير أمته وحدها معتبرا بقية الأمم
خصوصا أو مواقع للاستغلال ، فدوما أرى
أكثرنا لقيمة غير قيمة التفوق والمجد
الذات ، وفي سبيل ذلك أهدرت أخلاق
ومبادئ وقيم وبربرت وسائل غير لائقة ،
وبأهزت أرواح لا تحصى ، فكان الكذب
والكر والفرور ، والقسوة من آيات الفطنة
ودلائل العظمة ، اليوم يجب أن تتغير الرؤية
من جلورها ، اليوم يجب أن تقاس عظمة
القائد المتحضر بمقدار شمول نظريته
وشعوره بالمشولية نحو البشرية جميعا ،
وما اللاع المتمدن والثالث إلى أسرة واحدة ،
يتحمل كل إنسان مسؤوليته نحوها بنسبة
ما حصل من علم وحكمة وحضارة ،
ولعل لا تتجاوز واجبي إذا قلت لهم باسم
العالم الثالث ، لا تكونوا متضرجين على
مأسيتا ، ولكن عليكم أن تلعبوا فيها دورا
نييالا يناسب أقداركم ، أنكم من واقع
تفوقكم مسؤولون عن أي إنحراف يصيب
أي ثبات أو حيوان فضلا عن الإنسان في أي
ركن من أركان المعمورة ، فقد ضقتا
بالكلام وأن أوان العمل ، أن الأوان للافاء
عصر قطاع الطرق والمزايين ، نحن في

عصر القادة المسؤولين عن الكرة الأرضية ،
أنقذوا المستعبدين ، في الجنوب الأفريقي ،
أنقذوا الجائعين في أفريقيا ، أنقذوا
الفلسطينيين من الرصاص والمذاب ، بل
أنقذوا الاسرائيليين من تلويث تراثهم
الروحي العظيم ، إنقذوا المبيوتين من
قوانين الاقتصاد الجاسمة ، وألقوا أنظار
رجال الاقتصاد إلى أن مسؤوليتهم عن البشر
يجب أن تقوم على التزامهم بقواعد علم على
الزمن قد تجاوزه .

سادق :

معلدرة . . أشعر بأني كدرت شيئا من
صفوكم ، ولكن ماذا تتوقعون من قادم من
العالم الثالث ؟ أليس كل إناء بما فيه ينضح ؟
ثم أين تجد آتات البشر مكانا إذا لم تجد في
واحكم الحضارية التي غرسها مؤسسها
العظيم لخدمة العلم والأدب والقيم
الإنسانية الرفيعة ، وكما فعل ذات يوم
برصد ثروته للخير والعلم طلبا للمغفرة ،
فتحن أبناء العالم الثالث طلاب القاديين
المتحسرين باحتذاءه مثاله واستيعاب
لمشروعه ورؤيته .

سادق :

رغم كل ما يجري حولنا ، فائق ملتزم
بالتساؤل حتى النهاية ، لا أقول مع
الفيلسوف كانط إن الخير يستتبع في العالم
الأخر فإنه يجز نصرا كل يوم ، بل لصل
الشر أضعف مما تتصور بكثير ، وأماننا
الدليل الذي لا يدهض فلولاً النصر الغالب
للخير ما استطاعت شرائد من البشر الهائلة
على وجهها عرضة للوحوش والحشرات
والكوارث الطبيعية والأوبئة والخوف
والأنانية ، أقول لولا النصر الغالب للخير
ما استطاعت البشرية أن تنمو وتتكاثر
وتكون الأمم ، وتنتشر وتبدع وتخترع
وتفرد القضاء وتملن حقوق الإنسان ،
غاية ما في الأمر أن الشر عريذ ذو صخب
ومرتفع الصوت ، وأن الإنسان يتذكر
ما يؤله أكثر مما يسره وقد صدق شاعرنا أبو
الملاء عندما قال : ان حزنا في ساعة الموت
أضعاف سرور في ساعة الميلاد

سادق

أكرر الشكر وأسألكم العفو . ◆

نجيب محفوظ

نجيب محفوظ وعبريته اللغوية

دراسة أسلوبية مقارنة

محمود عاطف السيد

الأونة الأخيرة - فيها يشبه الاندفاع نحو الذهب Gold Rush في الغرب الأمريكي إبان القرن التاسع عشر - في التصدي لأعماله نقداً وتحليلاً ، ثم تقريباً وإطارة ، إما عن قناعة شخصية ، واستناداً إلى معايير فنية محكمة ، وإساً على عجل . ولمجرد عمارة التيار الحالي والغرض على عربة الموسيقين .

والحق يقال إن أدب محفوظ منجم غني بكل اجناس المعادن النفيسة - لا الذهب فقط - مما لا ينفد أمام طُرقات المثقنين منها تالتات موجاتهم . فإن كنت من طالبي التلمذة الذهبية والتفوق الجمالي ، فأنت واجد فيه مطلبك . وإن كنت دارساً مسجلاً لا تحامات أدبية ، أو أخيلة فنية ، فأنت مع محفوظ واقم على ضالّاتك المشوذة .

ومما ساعد على هذه الخصوبة النادرة ، وهذا التنوع الذي لا يكاد يذاتيه فيه أحد من معاصريه ، امتلاكه لتأصية اللغة ، وقدرته على تطويعها حتى تلائم احتياجات موقفه ، أو شغفه الروائي . فهو من ناحية يبعد عمداً عن استخدام العامية ، ولا يرضى بغير اللغة الفصحى بديلاً . حتى في حوار ، غير مبال بالانهايات التي يكيلها له

إذا أمسكت بالقلم ، وهممت بالتعبير عما يجيش في صدرك كتابة ، كخطوة أولى نحو إيصاله إلى قارئ ، أو مستمع ، فأنت مسلم نفسك لأمرين ، لا ثالث لهما ، فكرتلك التي تبغى تشفيرها ، في رسالتك الأدبية ، وأسلوبك الذي ستوظفه في غرض و التشفير . فإن كانت الفكرة فقط جميلة أخاذة ، بينا الأسلوب قبيح شائه ، ضعف ما تتركه في نفس قارئك أو مستمعك من انطباع . ومسخت رسالتك . وإن كان العكس ، فالانطباع ضعيف أيضاً ، والرسالة ممسوخة .

من هنا كان الأدب كلون من السوان التعبير الراقى عن التجربة الإنسانية يتم على نحو متوازن يهدين الوجهين للعملة الواحدة ، المعروفين بالشكل والمضمون . وكلما ازدادت العناية بهما سوياً ، كلما دخل العمل الأدبي في دائرة التفوق ، عملياً ، ثم قوياً ، ثم عالمياً .

والاعتتراف العالمي بإستنتاج نجيب محفوظ ، المتمثل في منحه جائزة نوبل لآداب عام ١٩٨٨ يتضمن في الغالب اقراراً بتسليمه درجة رفيعة على كلا الوجهين . وهكذا شرعت أقلام كثيرة في

البعض بأن هذا من شأنه إنشاء روح الصنعة أو التكلف في كتاباته ، ومنع انسياب الحوار وتدفعه طبيعياً منعشاً كجدول الماء الصافي .

ومن ناحية أخرى ، يولد نجيب محفوظ الأساطير توليداً ، وينحت المصطلحات والصور الخيالية المبكرة التي لم يسبقه إليها أحد ، مما يعد في الكثير من المواضع أقرب إلى الشعر منه إلى النثر في رفته وعذوبته أو عفوانه وقوته . كل هذا دون الإخلال بنظم اللغة الصرفية أو النحوية المتوارثة أو متطفاها العام في التعبير . فأسلوبه الخاص صحيح لغوياً ، وليس من قبيل المبكرات الناشئة عن المستويات اللغوية الأدبية العربية .

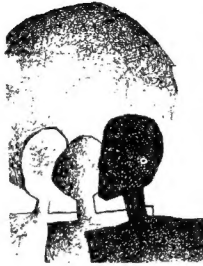
وهذا ما سأرد له الصفحات التالية من مقالتي بهدف محاولة التكهّن بالملاحم الأسلوبية في أدب نجيب محفوظ التي قد تكون - ضمن عوامل أخرى - قد أثارت اهتمام كبار النقاد العاملين الذين أسهموا في منحه هذه الجائزة المرموقة . ويدفعني إلى هذه المحاولة :

قلة الاهتمام النسبي بالأسلوب - أو البناء اللغوي للكتابات الأدبية - في عالمنا العربي المعاصر ، وغلبة دراسات « المضمون » وما يتبعه من عوامل خارجية مما يعرف بـ *extratextual Factors* وباختصار سأحاول أن أجيب على السؤال الثاني : « ما الجديد في أدب نجيب محفوظ من ناحية الاستعمال اللغوي » ولكني نصل معاً إلى إجابة شافية لهذا السؤال .

ينبغي أن أجرى تحليلاً مقارناً بين معالم الأسلوبية الأكثر شيوعاً ، مما مستخرجه من بعض إبداعاته ، والأشكال المعهودة عند غيره من الكتاب ، أو إختيارات اللغوية المتاحة أمامه بوجه عام والتي أثر عليها ما انتهى إليه من أشكال .

وبداية تعالوا نعيد النظر معاً في بعض الاصطلاحات والاستعمالات اللغوية الواردة في صدر هذه المقالة وخاصة في الجزء المرقمة سطره ، والتي دُست عمداً في ثنياء بغرض استخدامها عند إجراء تحليلنا المقارن الذي تمهدها به .

وهذه التعبيرات والاصطلاحات - كما سنرى - تنقسم إلى قسمين : (١) قديم متوارث أصابه اليل ، وبنت لونه الوضوء



الذي كان يتميز به في العصور الغابرة حين انطلقت به الالسنه لأول مرة .

(ب) قسم آخر حديث وهو غالباً مما دخل إلى لغتنا عن طريق الآداب والصحافة الغربية ولا سيما في القرن الأخير .

ولكنه رغم حداثة شاع شيوخاً أفقده نصارته وأطفاً بريقه ، وذعب بأصانته .

من القسم الأول على سبيل المثال تعبيرات :

ص ١ - « ما يعيش في صدره »
ص ٣ - « لا ثالث لها »



ص ٢٧ - « ضالتك المنشودة » ..
(من الشاة الغفالة التي كان ينشدنا صاحبها الأعرابي)

ص ٣٠ - « امتلاكه ناصية اللغة »
ص ٣٣ - « الاتهامات التي يكيلها البعض » .. (من : كال ، يكيل)
ص ٤٧ - « والسدين أسهموا في منحه » .. (من سهم : الأداة الحربية)
ص ١٥ - « متجابهة إقرار بتسنمه » .. (من ستم الجمل)

وأما القسم الثاني فيتضمن مفردات وتعابير منها :

ص ٢ - « حرف الكاف في » كخطوة أولى ، والمأخوذ من as الانجليزية ، أي بعصفها خطوة أولى .

ص ٤ - « تفسيرها » المقابل لكلمة enciphering أي تحويل الرسالة إلى « شفرة » أو رموز ذات دلالة

ص ٧ - « انطباع » impression
ص ١٠ - « التجربة الانسانية » experience والكلمة بهذا المعنى دخيلة على العربية رغم شيوعها على كل لسان

ص ٢١ - « القفز على » عسيرة الموسيقيين ، bandwagon ويقصد بها مجازة التيارات السارية . والتعبير الانجليزي يشير إلى الأطفال الذين يحاولون اللحاق بموكب المهرجان بالقفز على عربة الغرفة الموسيقية التي هي عماد المهرجان .

ص ١٢ - « كلها ازدادت ... كلها دخل » والمأخوذ ربما عن بنية اللغة العربية من التعبير الانجليزي The more... The More .

والسؤال الذي يفرض نفسه الآن هو : هل اختار محفوظ لمجمعه اللغوي مثل هذه العين من التعبيرات والألفاظ التي بليت من فوط تهاوت الكتاب عليها أم أثر تفجير الطاقات الانجائية والتصريحية المتوفرة في اللغة على نحو طريف يفوح منه شذى الجدة والابتكار دون إغراق في غريب القول أو عجمته ؟

إذا التقطنا قطعة عشوائية من أسلوبه - ولتكن من مستهل الفصل الأول من « اللص والكلاب » ، فسنتقف على عينة مثالية من أساليبه محفوظة الأثيرة لديه : فبالرغم من أن المؤلف يختار الطريقة المباشرة لسرد

- هذا الشارع ذو البواكى العابسة :
والبواكى عابسة من وجهة نظر بطل
القصة ، بمعنى أنها مثل القيمين فوقها أو
البارين تحتها ليست مرجحة بمودته من
القلب .

- « الجدران المتجهجة المشففة » :
والجمع بين الجدران وبين حالة الكشف التي
تصيب الجلد في فترات تقسية معينة أو في
سن معينة لأمر فريد من نوعه يؤكد مزاج
البطل السوداوى حيال بيته المكانية بكل
ما فيها .

- « وناوذا المنازل المغرية » : وإطلاق
صفة الإغراء على نوافذ المنازل المشفوفة
لا تصدر إلا من اثنين ، إما من روميو ينتظر
ظهور جولييت ، وإما من لص منازل يتوق
إلى الوثوب من خلالها . وصاحبنا طبعاً في
حالته الرائنة أبعد ما يكون عن روميو .

- « زحف الحصار .. ليطوق الغافل »
- « طارت رأس القلعة في السماء »
- « انساب الطريق في الميدان » .

وهكذا تتبدى لنا من خلال هذه الشرعية
المجهرية مزاي أسلوب محفوظ للمحافظ في غير
تزمته ، المجدد في غير تبرج . فقد أدار
ظهوره للتأثيرات المتخجرة التي عرضنا لها في
الجزء الأول من هذا التحليل المغارن ،
واختار لنفسه معجاً لغوياً ناضراً يشع حيوية
وأصالة ، وينقل إلى القلب والعقل معاً دون
حواجز صناعية .

واستكمالاً لحديثنا عن المعجم اللغوي
لنجيب محفوظ ينبغي أن نذكر البصر قليلاً
لنستطلع أفاق ما يسمى « بالثبينة » وهو
أكثر « مباشرة » من الروان « الاستعارة » التي
أتبنا على ذكر أمثلة منها ، ويفترض أن
فرص التجنيد والابتكار فيه أصعب .
ولنتفكر أولاً إلى بعض التشبيهات المتداولة ثم
نقارنها بتشبيهات محفوظ في الرواية ذاتها وفي
الفصل الأول أيضاً :

- « إنه قوى (أو شجاع) كالأسد »
- « شيء مستحيل (أو خيالي) مثل
« الغول والعفاه والحل الوي »
- « أكرم من « حاتم الطائي »
- « فلانة في جمال « القمر »
- « طويل كالنخلة »
- « بخيل « كيهود خير »
- « أبيض مثل « الغل »



ولدينا أيضاً تعبير « الطرقات المثقلة
ببالشمس » وربما كان ابتكاراً مشتقاً من
التعبير الانجليزى Sun-laden ولكنه على
أى حال جديد في العربية لم ألاحظه من قبل .
وصفة الجنون كذلك قد تلصق بكل ذى
عقل - عندما يفقد عقله . ولكن كاتبنا
يقول في سرده « هذه السيارات المجنونة » .
نفس هذه الظاهرة - ظاهرة الصفات التي
خرجت عن إطارها الطبيعي لتلتصق بجماد
من الجواند أو معنى من المعاني . نلاحظها في
الأمثلة التالية :

« حتى الأعوام الغالية » : والقلوب هنا
نسى حيث أن التعبير يشير إلى السنوات
الأربع التي قضاهما سعيد وراء جدران
السجن وهو في مقتبل شبابه ومن ثم فهي
عزيزة غالية الثمن من وجهة نظره هو على
الأخص .

- « وأن ... للخيانية أن تكفر عن
سجنتها الشائنة »

- « آن للغضب أن ينفجر وأن يجرق » ،
والقدرة على الانفجار وعلى التسبب في
الحراق عادة قاصرة على الأشياء المادية
المموسة ولا تصرف على المعنويات مثل
الغضب .

- « وسطم الحنان فيها غب المطر » :
الفصل سطلع لصيق بالشمس أو بكل
ما يصدر عنه ضوء أو لمعان ، وليس من
المضاد أن يكون ما يصدر عنه ضوء أو
لمعان ، وليس من المعتاد أن يكون الفاعل له
شيئاً معنوية « كالحنان » .

أحداث روائية ونقلها من الصورة الواقعية
« المفترضة » إلى صورة لغوية ، والتي هي
الطريقة الأكثر شيوعاً في الأدب الروائي ،
وفيها يقوم بالسرد ضمير الغائب « الكل
الوجود » omnipotent أى الموجود في كل
مكان في جميع الأوقات ، بالرغم من ذلك
فإن معظم الأحداث تروى من وجهة نظر
البطل « سعيد مهرا » ومن خلال وجهة
نظره أيضاً تصرف على البيئة الزمانية
والمكانية لأواقع الأحداث . ولنتفكر إلى هذه
المجموعة من التعبيرات غير التقليدية :

« فباب السجن يوصف بأنه « أصم »
(وعلى الأخص من وجهة نظر سجين خارج
لنوه بعد قضاء أربع سنوات كاملة خلفه) .
والأكثر شيوعاً استعمال صفة الصم مع
الأحياء أما مع الجماد فكثير مع « الحجر »
ولكنها تعتبر جديدة نسبياً مع « الأبواب » .
واستعمالها الزاهر ، يوحى بصلابة الباب
وتحافته ومنعته .

كذلك فعل « يتعمد » مستعمل هنا
استعمالاً طريفاً حيث يقتصر استعماله في
الشائع على الأحياء من يملك نعمة الإرادة .
أما جعل باب السجن الأصم « يتعمد » فهذا
شيء جديد في بابه .

وهناك أيضاً « الأسرار اليائسة » : فصفة
اليأس لصيقة بكل ذى عقل وفكر ، إما
إطلاقها على شيء اعتباري « كالأسرار »
ففيه خروج عن الشائع المألوف وربما يوحى
بأن هذه الأسرار تبث على الكآبة واليأس
ليست هي ذاتها قادرة على استشعار اليأس .

هذه هي الخلفية اللغوية المتأصلة التي يتحرك عندها أمهات^(١) ويجهاد في سبيل إيراد طابعه الخاص وقدراته الخلاقة في تكوين مناجحه التصويرية . ورموزه المتشعبة . كيف كان تحرك محظوظ ؟

يذهب الرؤى التي تشترط من داخل الدكاكين لتلقي بظنرة سريعة عليه « برؤوس القيران » وهي تظل من جهورها متوجسة خيفة أن يفتك بها عدو أو غريم . وكان من الممكن استعمال الأرتاب في هذا التشبيه ولكنه ربما أراد تأكيد مشاعر الكراهية والأزدراء التي يكنها البطل هؤلاء الناس .

وفي تشبيه آخر أريد به أيضا الإيحاء بالكراهية والأزدراء بمخاطب البطل سعيد مهران غريمه عيش (داخليا) بقوله « كنت تسمح في ساقى » كالكلب .

وهكذا يأن محظوظ الانقضاض بتعبير تشبيهي بسيط مثل « زيد شجاع كالأسد » أو « حمور في وفاة الكلب » بل هو ينسج تعبيرا فنيا متكاملا فعلمية التمسح في ساقى سعيد التي كان يقوم بها « الحائن » عيش تنطوى على معنيين متضاربين : معنى الوفاء الذي يترن بالكلاب ، « الكلاب المتزلية أو البوليسية المروضة » ، ومعنى الحفارة المختص باسم الكلب أيضا .

ثم يشبه الحصار الذي سقط على أثره في قبضة الشرطة بأنه « زحف » حوله « كالنهبان » حتى طوقه . واختيار النهبان أيضا ذو معنى دقيق فهو لا يتصف بالقدرة على الانقضاض و « التطويق » فحسب بل بالغدر والظلم ، ثماسا كصفقات رجال الشرطة من وجهة نظر سعيد مهران .

وفي موضوع آخر يقول عن سعيد وهو يربط عيش الضخم الجثة : « بدأ سعيد وهو يتابعه كأنه غمر بترصيص بفيل » . ويلاحظ تكامل الصورة هنا أيضا إذ شبه كلا من الرائي (سعيد) والرعى (عيش) بنمر وفيل على التوالي طبقا لحجم كل منهما النسبي ، كما يشبه مراقبته له « بالترصيص » وهي لفظة ديناميكية أذكرنا « بوضعة » النمر المعهودة التي يستعد بها للانقضاض والإجهاز على فريسته .

ولنتقل الآن مجرنا إلى الظواهر التركيبية في أسلوب نجيب محفوظ ، أي تركيب الجمل عنده طولاً وقصرًا ، ونوعها : هل

يغلب عليها الطابع البسيط أم التوازي أم التداخل^(٢) ، وهل هي جمل اسمية أم فعلية ، كاملة أم ناقصة . . . إلخ ، والناجح التنظيمية لها patterning ، وما دور ذلك كله في تطور الحبكة الروائية والأثر الاجمالي للرواية .

يتبين من البحث الثنائى أن الكاتب يعتمد كثيرا في أسلوبه على الجمل القصيرة الديناميكية المتداخلة الواحدة تلو الأخرى فالطابع الغالب على أسلوبه هو تفضيله للجمل المتوازنة المترابطة بواسطة أدوات الربط المختلفة ، وعلى رأسها « حرف الواو » ، لما يسبغه على السياق من حركة نشطة فعالة ودقات متتالية متسقة ، مما يذكروننا بأسلوب « إرنست همنجواي » يقول الكاتب ص ٩ ، « والبطل سعيد مهران يجتر مضاهيه في قطعة فنية رائعة من قطع « تيار الوعي » :

- انشطجت آثار العيد والحب والأبوة والجريمة فوق أديم واحد .
- وترامت الجوامع الشاهقة .
- وطسارت رأس القلعة في السياه الصافي .
- وانتساب الطريق في الميدان .
- وتجلت خضرة البستان تحت الأشعة الحامية ،

وهبت نسمة جفافة رغم التقيظ منمشة .
وفي موقع آخر ص ٨ يتوعد سعيد غرماءه بقوله :

« جاءكم من بغوص في الماء الساكمة ، ويطرق في الهواء كالصقر ، ويتسلق الجدران كالغار ، وينفذ من الأبواب كالرصاص .

ومن ناحية أخرى يسمح اختيار محظوظ لطريقة تيار الوعي باستخدام شئ الألوان الجمل من خيرية إلى استهوائية إلى استنكارية إلى تعجبية ، وجمل الأمر والذم والتداء . . . أى خضم هائل من التوزيعات والتصويرات مثل لوحة من القيسفاة التي تزرخ بضررب شئ من التكوينات والألوان ، مما يستدعى إلى الأذهان أسلوب جييس في رواية « صورة الفنان في صدر شباه^(٣) »

ويهزنا عطفو بمعبريته اللغوية حينما نجد علاقة استعمال الجمل القصيرة

البسيطة Simple sentence الخالية من التوازي أو مطردة بين التداخل وبين تنامي الحركة الدرامية وتنبؤا بجملته من أطول جمل روايته وأكثرها تداخلًا ونسب الجمل العام فيها فتجدها جملًا واحدًا مترابطة حيث يجتر بطلنا سعيد ذكريات بداية تعرفه على « نبوة » ، واصفاً في « بورترية » رائج مظهره الساحر وملاحها الخالية بل وخلفيتها الملونة أيضاً ، لذا فلا مانع من إطالة الجملة حتى يتباعد طرفها تباعداً عجيباً :

« . . . والبطل يقع دكانه أمام بيت الطلبة ونهى « نبوة » حاملة السلطانية لتشتري ما تشاء في ثياب مهتدة بل تعد زينة وسط أمثاله من الخاطمان لذلك عرفت بخاتمة الست كركية نسية إلى تركية عجوز كانت تقيم بمجرعها في بيت محاط بمكتبة كبيرة في آخر الطريق وكانت غنية ومكتبة وتفرص على كل من يمر إليها بسبب أن يكون جميلاً وأنفًا ونظيفاً « نبوة » متمثلة شبيهاً يطوق جلبابها حيوية جسد ثائر وحنى الأعين غير المسجورة إلى أين الآخرين وصفت جمالها بأنه جمال فلاحى « لذيد الطعام باستدارة الوجه الحمرة والعينين الصليتين والأف الصغرى المتلهة والفم المتشرب بماء الحياة والدقة الخضراء في الذقن كالحال . . . » (النص والكتاب : ١٠٢)

وعندما يسود التوتر في علاقة البطل وصاحب تيار الوعي ينشأ عن علاقته مع الآخرين يشتد الإيقاع وتقصّر الجمل نسبياً (انظر مرة أخرى الجملة التي يتوعد فيها أعداءه أو التي يصف فيها طريقه إلى بيت عيش) .

وتبلغ القصة ذروتها في التوتر مشهدة في الصحنات الأخيرة (صفحات ١٨٠ ، ١٨١) عندما تبودلت التروان « بينه وبين الشرطة وكلما اشتد أوار المعركة قصرت الجمل وكأنها تلهت مع اللاهثين ؛ فقصرت حتى أصبح كل منها مكون من مجرد حن أو ست كلمات في المتوسط :

« ورات عيناها الملبشتان بالخوف شبح الموت يشق الظلام . وجملت سناه بلا أمل . وأصاح حركة غادرة استشاط غضبها وأطلق النار . وإنهال الرصاص حوله فخرق أزيهه أذنيه ، وتطارى نثار القبور . وأطلق الرصاص مرة أخرى وقد ذهل عن كل شيء فانصب الرصاص كالطرر . وفي جنون

صرخ :

- يا كلاب !

وواصل إطلاق النصارى في جميع الاتجاهات .

وإذا بالقضوء الصارخ ينطقه بغيته فيسود الظلام . وإذا بالرصاصة يسكت فيسود الصمت . وكف عن إطلاق النار بلا إرادة . وتغلغل الصمت في الدنيا جميعا . وحلت بالعالم حال من الغربة الملهمة . وتساءل عن ... ولكن سرعان ما تلاشى التساؤل وموضوعه على السواء وبلا أدنى أمل . وظن أنهم تراجعوا وذابوا في الليل . وأنه لا بد قد انتصر . وتكاثف الظلام فلم يعد يرى شيئا ولا أشباح القبور . لا شيء . يريد أن يرى . وغانص في الأعماق بلا نهاية . ولم يعرف لنفسه وضعاً وموضوعاً ولا غاية . وجاهد بكل قوة ليسيطر على شيء ما ، لينال مقاومة أخيرة . ليظهر عبثاً بذكرى مستحبة . وأخيراً لم يجد بداً من الاستسلام . فاستسلم بلا مبالاة ... بلا مبالاة ...

وبالإضافة إلى السرد الذي أتى فيه محفوظ بكل جليل مبتكر ، فقد « طاول السحاب » في حوار الذي ينتخب من الثلاث أمثلة الأولى في نفس الكتاب . ولكي نستشعر مقدار نبوغ محفوظ ونفوقه في صنع الحوار العمين للكشف يحسن بنا أن نعرض أولاً لثلاث من أمثلة الحوار الموفق مغاير هند أديب آخر من أدياب العربية وهو المرحوم محمد عبد الحليم عبد الله في رواية « غصن الزيتون » . وسرى من أول قراءة لكليهما مدى البون الشاسع الذي قطعتة الرواية للمسربة والأساليب اللغوية الأدبية بين المهملين :

[في فترة تبادل الإعجاب بين بطلان الرواية قبل أن يصرح أحدهما بقرامة للآخر]

عطيات : إلى أين ؟

(عبده) : لتي أعرف .

(فعادت ترجو ، فقلت لها)

(عبده) : إلى بيتكم .

عطيات : أه .

(عبده) : نعم .

عطيات : إن أي مسرور منك جدا

جدا - إلى حد لا تتصوره

(عبده) : صحيح ؟

عطيات : يجب أن تصدق . أنا صريحة هكذا ولا أعرف الكذب .

(عبده) : وما الذي أعجبه في ؟

عطيات : يقول إن الأيام القليلة ستكشف لنا عن طيبة قلبك .

(عبده) : أشكرك بالتيابة عنى على حسن ظنه .

عطيات : ولم لا تشكرك أنت بنفسك ؟ ألائك لن تزوروا مرة أخرى ؟

ومثل هذا الحوار يبدو ضعيفاً ساذجاً إذا ما قورن بداية حوار سعيد مهران مع الشيخ الصوفي الذي يتسم بتعدد مستويات المعنى ، حيث تجد المعنى الصريح المباشر والمعنى الضمني ، وتجد محاولة مبسولة من كل جانب لتحقيق هذه والوسائل المتعددة الشبعة في هذا السبيل ، وتستجد كل ألوان للمشارحة الخفية المتوارية التي يخبئها أصحابها في جوفهم ويروغون ويدأرون في التعبير خشية اكتشاف « دختلهم » .

دخل سعيد على الشيخ فجأة دون سابق موعد وهو يربط في الإيواء بصومعته بعيداً من عين العدالة ويثأر بذكر خطه للانتقام من « ظالمه » ، فحاول قنر استطاعته أن يلبس ثوب الهدوء والأدب والمجاملة ، محاولاً أيضاً أن « يرفع الكلفة » بينها فكان أن « تبرع سعيد أمام الشيخ على الحصرية » ، ثم انطلق يقول : « اجلس دون استئذان لأنى أفكر أنك تحب ذلك » .

وهو هنا من باب إظهار التائب يعترف بأنه ربما قد فعل شيئاً غير لائق بالنسبة للغباء . ولكنه أباح لنفسه الجلوس دون استئذان لأدراكه من خيرته القديرة مع الشيخ أنه يجب ذلك .

فهل ربح الشيخ بهذا التبسط ، وهذا الاحتكام إلى ماضى العلاقات بينها ؟ من رد فعل الشيخ يبدو للوهلة الأولى أنه إما غير ذاك لهذا الخاص الوثق وإما مذم ذلك كنوع من التنصل من لقاء هذا القادم الثقيل . إذ يقول الكاتب :

« ابتسم دون أد ترتسم على شفثتي ... ابتسامة » فهل صرف هذا الموقف « البارد » صاحباً عن عزمه ؟ كلا . فقد استمر ، بل التفت بكل قلته في العبارة التالية :

- لا تؤاخذنى ، لا مكان لى في الدنيا إلا بيتك ..

أى أنه يتنسى منه السماح له بالإيواء في بيته ، مناشداً حاسة الكرم والجود وإغاثته

المألوف الكامنة في نفس الشيخ . وجاءه رد الشيخ موجهاً بعدم تحمسه لتعاون :

- « انت قصد الجدران لا القلب » .

وما لبث سعيد أن صارح الشيخ دون أدنى مواربة بأنه خارج لثوه من السجن فكان جواب الشيخ :

- « انت لم تخرج من السجن ... »

وهكذا عاد الشيخ مرة أخرى إلى ألفاظه المزدوجة المعنى وموسيقاه السليبي غير المتعاون . وحتى عندما أكد له سعيد أن كل سجن يهون إلا سجن الحكومة ، اكتفى برديد نفس العبارة ، وبلا تعليق ،

- « يقول إن كل سجن يهون إلا سجن الحكومة »

ولما واصل الشيخ إجاباته البتورة المفردة في الغفوض استمتع سعيد بعد لآى ، أن الشيخ معرض عنه : « كم أعرضت عنى حق خلتك تطرق طردا » . ثم أشفع هذه الجملة بحملة أخرى خيرية في مظهرها ولكنها في الواقع التماس بطلب الجعوه :

- « مولاي ، فصدقتك ساعة اكترنى فيها ابنتى ... »

فهل لأن الشيخ إزاء هذا الاستحرام الذي يكاد يتدنى إلى مستوى الاستجداء ؟ لم تكن إجابة الشيخ هنا بأفضل من سابقتها :

- « يضع سره في أضغف خلقه » .
وإن موضع آخر - حينما يؤكد له سعيد أنه لا يريد بيتاً بألويه فحسب بل « أكثر من ذلك » أود أن أقول اللهم أرض عنى ...
يرد عليه الشيخ « كلثرتنم » :

- « قالت المرأة السماوية : أما تستحي أن تطلب رضا من لست عته براض ؟ »

هذه الاستجابات غير البائسة الموحية بلعراض صاحب البيت عن ضيفه رغم تذكره إياه لم تثن الضيف غير المربوب فيه عن هدفه فزجرى الحديث قليلاً يتسأله الذي لا يستهدف اكتساب معلومات بقدر ما يستهدف كسر حاجز الجمود ، والانصراف إلى البيت ، حيث « أخضع الشيخ حينه فكانت نام » :

- « ألا تزال تحبى الأذكاء هنا ؟ »

فلم يجد هذا التعبير في التكثك نفعا مع الشيخ الفائق الاهتمام بضيفه . فعارده

سعيد بقوله في قلبي :

- « ألا ترحب بي ؟ » ومثل هذا السؤال يتطلب الاجابة « بنعم » أو « لا » تحت الظروف المعتادة . أما عند الشيخ فالجواب « ضعف الطالب والمطلوب .. » !

وعرض هذا الحوار المجيب الحافل بالتكتيكات المنيرة ، المتيقن من شخصية ومواقف كلا الطرفين وكأنه لعبة المطاردة الأبدية بين القط والفأر ، كلاماً لا يريد الاستسلام ، ولا هو بقادر على تحقيق نصر مؤكد . أي لا الشيخ قادر بأسلوبه في الحوار أن يفرض روح السياس والتعسوف في نفس سعيد من مسائلة الشيخ وإبائه له فيرجع على أعقابهِ ويعود من حيث أتى . ولا سعيد قادر على الاسترحام واستجداء العطف على متبرؤ أنكره الجميع حتى ابنته الوحيدة ، والاحتكام إلى ماضي العلاقات والورد المتبادل .

وأخذ الحوار يتصاعد حتى أوجبه بتسأل سعيد :

- « هل من غبطة أو دفا لك ؟ »

فلم يمن الشيخ بالتلذذات إلى قوله في بادئ الأمر ، ولكنه ما لبث أن دخل مع سعيد في الحوار التالي :

الشيخ : خط مصحفاً واقرأ ...
سعيد : فسادت السجن اليوم ولم اتوضأ ...
الشيخ : توضأ واقرأ ...
سعيد : انكرتني ابنتي ، وجعلت مني كالأبليس ، ومن قبلها خانتني أمها !
الشيخ : توضأ واقرأ ...

سعيد : خانتني مع حطير من أتباعي ، تلميذ كان يقف بين يدي كالكلب ، فطلبت السطاح حجة بسجني ، ثم تزوجت منه ...

الشيخ : توضأ واقرأ ...

سعيد : ومالي ، النقود والحل ، استولى عليها ، وبها صار معلماً قد الدنيا ، وجميع انذال العطفة أصبحوا من رجاله ...

الشيخ : توضأ واقرأ ...

سعيد : لم يقيض على تبدير البوليس ، كلا ، كنت كمدافق والثامن النجاة ، إكلب

وشى بي ، بالاتفاق معها وشى بي ، ثم تابعت المصائب حتى انكرتني ابنتي ...

الشيخ : توضأ واقرأ « قل إن كنتم تحبون الله فاتبعوني يحبسكم الله » ، واقرأ « واصنعتمك لنفسي » وردد قول القائل « المحبة هي الموافقة أي الطاعة له فيها أمر ، والانتهاه عما زجر ، والرضا بما حكم وقدر » .

وهكذا تكررت محاولات سعيد التملص من تنفيذ توجيه الشيخ له بالقراءة في المصحف خمس مرات . وفي كل مرة يذكر تبريراً جليداً :

(١) علم الاستعداد بالوضوء .
(٢) انكار ابنته له ومن قبلها خيانة أمها .

(٣) غمامة أمها له مع أحد صغار أتباعه ثم زواجه منه .

(٤) استيلاء تابعه الخائن على أمواله ، واستحواده على ولاء الناس .

(٥) قيام تابعه الخائن مع زوجته السابقة بالوشاية به لدى الشرطة .

أي أن الموازين قد انقلبت ، والأدوار قد اتمكست ، فأصبح سعيد الآن هو الذي يقوم بالمرافعة . فبدلاً من أن يلي نداء الشيخ بالقراءة في المصحف الشريف أو يعزل رفضه الصريح له ، يصبر - فيها يشبه محاولة التملص - على استعادة ذكرى الصدمات التي حلت به والتي أفقدته فيها يديوقته في العناية الإلهية .

وأما الشيخ فليس أقل عناداً من صاحبه إذ يظل يكرر ست مرات نداءه بأن يقرأ في المصحف الشريف بالمرغم من الموقف السلبي الذي تتطوى عليه إجابات سعيد المرافعة . ثم يشفعها أخيراً في نهاية هذا « الكريشندو » الطريف Crescendo بتجليد ما يحسن به قراءته^(١) .

ويبدو أن سعيد من جانبهِ قد قبل واستسلم وأخذ بتصبحة الصوفى في بدليل أنه نجح في الحصول على حق اللجوء في كنفه ! ولكن هل هو إيمان حقيقي مستقر في القلب أم مجرد محاولة شكلية لاسترضاء الشيخ للحصول منه على أكبر قدر من المكاسب . ولنتنظر في كلمات سعيد التالية :

... أسألي ليلة طويلة . هي أولى ليالي الحرية .

وحتى مع الحرية . أومع الشيخ الغائب في السياه .

الردد لكلمات لا يمكن أن يعيها مقبل على النار . ولكن هل من مأوى أتر آوى إليه ؟ ... »

بعد هذا العرض لديناميكيات هذا الحوار الثالث ، ندير وجوهنا إلى حوار ثنائي آخر بين سعيد وغيره رؤ وف علوان ، حيث عملية التعرف تتم بأسرع من ما حدث في الحوار السابق :

- « أسأله رؤ وف ... أنا سعيد مهران !

- « سعيد ! ... أوهه ..

ثم دهان من فوره إلى ركوب سيارته إلى جواره . وهكذا كان لقائهما في بادئها موقفاً ، واستمر تبادل عبارات المجاملة ، بل وتبادل الأنخاب أيضاً « في صحة الحرية » ، وهكذا إلى أن اختل التوازن الحش السائد بينهما بملاحظة عابرة أثلت من لسان سعيد عندما قال تعقياً على قول رؤ وف « لكن هدنة لكل جهاد ميدان » ، مشيراً إلى هيو منزل رؤ وف :

- « وهذا البهو الرائع كالميدان .. ولما سئل عن معنى تشبيه « البهو » بالميدان ، قال مفسراً : « أقصد أنه مثال للذوق الرفيع ... فهل انتقم عهده بهذا التفسير ؟ كلا ، بل أدرك تنوع أنها إجابة مراوغة .

وتكهرب الجروحيات انهارت أواخر المودة الزاجلية التي كانت تصل كلا المتحدين ، وعجبا حاول سعيد إعادة إصلاح الموقف بشق الأساليب فتارة يعتذر بقوله « لم أقصد سوءاً على الإطلاق » ... ثم :

- « بالله لا تغضب هكذا .. ومرة ثالثة يقول معتذراً :

- « لم أقصص بعد من جو السجن فيلزمي وقت طويل حتى استرجع آداب الحديث والسلوك » ثم يعقب ذلك بقوله « - أن رأسي مازال دائراً من أثر المقابلة الغريبة التي انكرتني فيها ابنتي ... »

وهذه المحاولات المتكررة (وعددها أربع) التي تصل إلى حد الاستجداء

لإصلاح الموقف المتأزم مع صاحب الدار
تصل إلى ذروتها عندما يعرب هذا الأخير عن
غفوه برفع حاجبيه المصاعدة شعيراتهما إلى
أعلى ، ثم يشجبه على مواصلة وجبة الطعام
التي كان يتناولها قبيل انهيار السلام بينهما
بقوله المقم بالامانة : « كل ! »

وما أن عادت المياه إلى مجاريها فترة وجيزة
حتى أفلت لسان سعيد بسخا جليد حينما
قال مشيرا إلى اللصوصية « إنها مجزية جدا
كما تعلم .. » فصرخ رؤوف بحدة :

- « كما تعلم ! من أين لي أن أعلم ! ؟
ومرة أخرى يتكهرب الجو نتيجة
الطاسية الفائقة التي يفسر بها رؤوف
كلمات محدثة التي قد تختمل أكثر من
معنى . ووضح أنه لم يعد في الإمكان أن
يعود رؤوف إلى صفاته الطبيعي رغم اعتذار
سعيد بقوله :
- « ولم تغضب هكذا ؟ فقدت أن أقول
كما تعلم من ماضي » .

وهكذا تطور الموقف على إثر فلتتي لسان
سعيد أو انحصار الجوارح من دخيلة نفسه
حتى أصبح جل هم محدثه أن يتخلص من
استضافته - فلما كما حاول أن يفعل من قبله
الشيخ علي ، بل وأن يبهز على الحديث معه .
فكان رده على اقتراح سعيد بالعمل صحفيا
معه في الجريدة ، اعتصاما على قراءته لتلال
من الكتب بإرشاده ، وطول شهادة رؤوف
له بالنجاة إلى هن راسه في ضجر وقال :

- « لا وقت للمزاح ، أنت لم تمارس
الكتابة قط ، وأنت خرجت أسس فقط من
السجن ، وأنت تعبت وتضيق وتقي بلا
طائل .. »

وبعد ذلك صبر عن ضجره ورفشته في
الإجهاز على المناقشة بوسائل لغوية وغير
لغوية مثل النظر إلى ساعته وقوله : ردا على
قول سعيد « أنا واثق من أنني أحطت من
وقتك أكثر مما يجوز » :

- « نعم فلما مرقق بالعمل » .

وفي ختام المناقشة الثالثة أخرج من
حافظة نفوده عشرة جنبيات ووضعها في يد
سعيد فيما يشبه « الرشوة » حتى لا يزعمه
بزيارة أخرى ، ثم أكد هذا المعنى بقوله أنه
دائما مرقق بالعمل وأنه « من النادر أن تجفد
خاليا كم وجفدت الليلة » .

وضع من مقارنة هذين الحوارين أن
المهدفين واحد : هدف الشيخ على وهدف
رؤوف علوان : فكلاما غير متحمس للفناء
سعيد أو لمساعدته أو حتى للحديث معه .
ولكنهما يراوخان في القول تمسكا منها بالحد
الأذن المطلوب للإبقاء على العلاقات
الاجتماعية . هذا غير أن أكثرهما صراحة
وحسما ووضعما للأمور في نصائبا رغم أفضة
المجاملة المبدئية المؤقتة كان رؤوف ، أما
الشيخ فلم يستطع تحقيق هدفه في التخلص
من زائر الثقيل حيث أن شخصيته ومواقفه
منعاه من ذلك ، على عكس رؤوف الذي
كان أسعد حظا لسعة حيلته وعظم
امكانياته .

ولم يلم الآن سوى الحوار الثالث والأخير
في دراستنا وهو يفوق سابقية من حيث عدد
الشحاذين مما يلقي بحبه أكبر على الكاتب
حيث يصبح هنا مطالبا بإدارة حوار متعدد
الأطراف ، وليس ديالوجا ثنائيا ، لكل منهم
شخصيته ومواقفه السابقة والحالية ووضعه
بين الآخرين أما قناع للمجاملة والحفاظ على
الحد الأدنى من العلاقات الاجتماعية الذي
أشرنا إليه في التالين السابقين فليس يغائب
في هذا الحوار أيضا - باستثناء المخير يجاهر
برأيه بلدون صوابية - « اسكت يابن
الثعلب ، لماذا تريد .. إلخ » وفي موضع
آخر : - « من أين لك هذا العلم ؟ »
أكت تسرق

فيها تسرق الكتب ؟



أما طرفا النزاع والمحاوران الرئيسيان :
سعيد وعليش فقد أجادا تمثيل دوريهما
واصطناع نبرات الممثلين . بل كان موقف
عليش في بعض الأحيان مبالا إلى
« الاعتذار » وتبرير أفعاله التي يهبها عليه
سعيد . ولكن برميل البارود الساكن أشرف
على الانفجار مرتين : مرة عندما رفع سعيد
صوته قائلا عن ابنة الصغيرة سناء :
« شعراها حتى حق في شعراها سي
والظروف .. » مما كهرب الوقف وجعل
عليش يتساءل : « ماذا تقصد ؟ » ومالئ
المخبر أن هذا الموقف بحسم قائلا : « لن
يحيى من الكلام إلا وجع الدماغ » .

وفي المرة الثانية تساءل سعيد في تحد :
« خبير كيف امكنت أن تعبت في سعة وأن
تتفق مع الآخرين ؟ » مما دفع عليش من
جديد إلى الصباح في اعتداد : « هل أت
ربنا حتى نحاسني ؟ » وعندئذ تدخل أحمد
« ما سعي الجوخ » لتهدئة الوقف قائلا :
« إخر الشيطان يا سعيد .. وأما المخير فقد
حذر من الخروج من الموضوع الأصل
المضق عليه وهو موضوع ابنة » فهذا خير
لك » .

ويتضح مما تقدم أن المرتين اللتين تكهبر
فيهما الجوف في هذا الحوار كانا نتيجة لأقوال
نطق بها سعيد ، فلما كالحال في حوار مع
رؤوف ، مع فارق هام وهو أن أقواله المثيرة
هنا كانت متعمدة وليست من قبيل زلة
اللسان مثلما كانت مع رؤوف ! والدافع إلى
انقلاب أعصاب سعيد ، وانحصار قناع
المجاملة من وجهه ها هنا قوى ومقنع حيث
الموقف متضرر وقابل للاشتعال وليس
كالموقنين الآخرين .

هذا وبالرغم من هذه الفاتات المقصود
منها وغير المقصود فإن سعيد بصفة عامة كان
متمالكا أعصابه مسيطرا على مشاعره مظهرا
أقل القليل ، وكأنه جبل جليدي طاف فوق
سطح مياه المحيط يذو صمغ معظمه في
الأعماق المظلمة . فقد أنهى هذا الحوار مع
عليش « وزيائتيه » بجنهسي الحسدوه
والسكينة :

- « ... لا شك أنه خبرني أن أنسى
الماضي وأن أبحث عن صعل حتى أهوى
للبنيت مكانا طيبا في الوقت المناسب » . ثم
أردف هذه النبرات المسلسلة بقوله « وأريد
كثيرا » فلما جرى له بكتبته التي ضاع أكثرها

يبد سناء جعلها وانصرف وهو يضمير في نفسه الكثير يرغم الصمت الذي يندثر به .

نخرج من هذه « القراءة الأسلوبية » في بعض أدب محفوظ بملحة ملاحظات من أهمها :

(١) إن اختياره لألفاظه ، أو معجمه اللغوي ، يتم من مطلق الرغبة في تمييز الأثر « الكروي » ولغة ، ينبذ التعابير الاصطلاحية التقليدية التي « نحل » ويرها ، واستبدالها بتعابير أخرى تنبض بحيوية الشاعر وزخم الواقع .

(٢) أن توظيفه للغة في خدمة المعاني لتجسيدها تجسيدا حيا لا يقتصر على الألفاظ المفردة فحسب بل يتجاوزها إلى الظواهر التركيبية أيضا ، فهي تغلظ بكل ما يبني الروائي اشاعته في نفوسنا من رتبة وتراخ ، أو توتر وجهه عصبي ، أو غير ذلك من الغلطات النفسية والعصبية .

(٣) أن هناك ازدواجية رائعة ، تبدى بشكسب خاص في الحوار ، بين المعنى الصريح ولفظ الضمني . حيث غالبية الشخص - وعلى رأسهم ، محور الرواية ، يظهر غير ما يظنون .

أما أن أقولهم غير متطابقة مع أفهامهم ، أو أفكارهم ، مما يضفي على الجو العام لمسة واقعية نادرة ، فلهم وجهتنا في الحياة مواقف تنسج فيها الهوة بين المظاهر المحسوس والواقع الدفين في أعماق النفس والشعور ، لا فرق في هذه المواقف بين بيئة متعلمة وبيئة جاهلة أو بين ضنية وأخرى ففيرة ، فالقدرة على البيان والقدرة على الإبهام سيان لا تعرفان الحدود الثقافية أو الاقتصادية .

أما غياب هذه الازدواجية عند غيره من الكتاب فبيني « عن قلة إدراك لما تنطوي عليه النفس البشرية من مستويات متعددة ورغبات متصارعة في التفكير والشعور والتعبير .

(٤) أن هناك ترابطاً عضوياً مدهشاً بين الصور والمواقف المتعلقة بفضلا من التماسك الداخلي الشديد لكل منها على حده . فلكل موقف من المواقف الحوارية التي سلطنا عليها الضوء بنبان متكامل من مقدمة إلى تطور إلى خاتمة . فموقف سعيد مع الشيخ ملا يتصاعد فيه صراع الإرادات حتى يعجل إلى اللدونة عندما يصدر الشيخ -

فينا يشبه « عرض شروط » مقابل قبول إيواء هذا القادم للرحوب - أمره بقراءة القرآن والأوراد المقدسة مكرراً هذا الأمر تكراراً بعيد إلى الأذهان أساليب الحوار في روايات الأدب المسرحي المعالي الكلاسيكي .

وكذلك موقف سعيد الشنائي مع رؤف ، فهو موقف ذو بنية متكاملة حيث يحتدم فيه صراع الإرادات حتى ينتهي بما يشبه « قرار الطرد » الملقف بحركة نفحة مبلغ عشرة جنيهات ، والمسبوق بحركة دعوته لتناول الطعام حيث استمر خط تناول الطعام فاستغرق معظم الجلسة كخلفية قوية التأثير لحوارهما ، حيث انتقط عند تأزم الموقف ويبلغ سوء التصادم ذروته ، ثم مالبث أن عاد بإيحاء من المضيف وفعل أمر مقتضب « كل » .

وأما الموقف الحوارى الجماعى الثالث بين سعيد من جهة وعليش وزمرته من جهة أخرى فله أيضا بداية ووسط ونهاية ، ويتناهى فيه الأحداث حتى تصل إلى ذروتها بدخول سناء ابنه سعيد وإنكاره له الذي سبب له صدمة نفسية فادحة وهشم جميع توقعاته الطموحة في الظهور بظهور البطل المقتري عليه وعلى حرمانه أمام الحضور . ويألف من سطور معبرة تلك التي يقول فيها سعيد بعدئذ ، ردا على نصيح المخبر له (في لحظة لم تغل من سخرية) بالبحث « أولا عن طريق مستقيم نأكل من لقمتك » :

« نعم ، كل هذا حق ، ولا داعي للأسف من ناحيتي ، وسأعاود التفكير في الأمر كله .. إلخ »

هذه السطور التي تقطر استسلاما ومذلة ، والتي شفعها فيها يشبه المهورط المفاجيء للحركة الدرامية anticlamax بطلب مجموعة كتبه التي تركها بالدار قبل دخوله السجن .

كل هذه المواقف الفارقة التعبير أفقدت في تسلسل درامى رائع الثقة في كافة احتمالات الوفاق والحوالو السلمية وجعلته أكثر تشبها باستراتيجيته الأصلية المأدفة إلى الشار لكرامته والانتقام من ظالمه ، رغم كل ما يبديه من مظاهر الاستسلام والمسألة .

وفي يقيني أن بصمات محفوظ الأسلوبية التي تتراعى لنا في هذه النصوص القليلة المختارة من روايته « النص والكلاب » لا بد

وأنها لا تختلف كثيرا عن بصماته في سائر ابداعاته الأدبية ، لأن الأدب المجتهد بصفة عامة يجهد نفسه في إبراز طابعه الخاص المتميز عن المنافع التراثية ، « فإذا استقر من ذلك على أسلوب تصويري معين خضع في ابداعه (هذا) لتكرار نماجه . ومن هنا تأتي الخصائص التصويرية لكل شاعر ، وهي تترد دائما بين طرفين مسنوبين ، رغبة الإبداع والخلق في كل مرة وضرورة استثمار النجذات العرية الخاصة السابقة ... » [من كتاب ظواهر أسلوبية في شعر شوقي للدكتور صلاح فضل : ص ٢٠٩] .

من هنا تأتي أهمية امتداد بحثنا هذا إلى سائر أعمال محفوظ سمعا وراه المزيد من الأساليب الخاصة على بصماته الأسلوبية وتوكيدها لما أصدرناه من أحكام في هذه الدراسة الحسالية ، مما يسد لغتنا إلى التوصية بإجراء الدراسات الجادة في هذا الصدد .

كما نوصي أيضا بإجراء دراسة عن مدى التزام مترجمي أعمال محفوظ إلى اللغات الأجنبية من الناحية الأسلوبية ، وهل كانت الرواية من روايته ترجمت نصا وروحا ، قلبا وقالباً ، أم مجرد قلب بينا القلب الذي يصل من طريقه إلى نفس القارئ الأجنبي مغاير لسلاسل ؟ لأن كان هناك تغاير فإلى أي حد ؟ وبالتالي نستطيع في النهاية الحكم على عالمية أعماله وهل هي عالمية مبنية على موضوعاته ومضامينه ليس إلا ، أم على أساليبه اللغوية الأدبية كذلك ؟ ◆

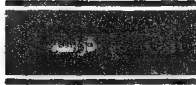
هوامش

١ - ونستعرض هنا فكرة الأمامية Fore-grounding التي أثارها حفري ليسن في تحليله لفصيلة الشاعر ويلزير ديبلان توماس هذا الحيز الذي أسره سنة ١٩٦٥

٢ - وهو ما يقابل بالانجليزية Complex, Simple Compound من التوال

٣ - لمزيد من التفاصيل انظر التحليل الأسلوبى البديع لشهد الظهور الروحاني لطل ستيفن epiphany بقلم د . م . شورت سنة ١٩٨٣ H.M. Short

٤ - يبرز عنصر المرافقة والأجوبة المتلمعية evasive في حوار روايتي الأدب المسرحي المعالي . ومثال ذلك حوار إياجو الفائق الذكاء مع عطيل الذي حاول فيه بجنون أن يوغر قلب سيدة على زوجته يزدمنة موطئا في خدمة هدفه الغنى أسلوب الإجابات المرافقة .



تبادل وتوافق لعبة شطرنج ؟ أو تعبط إلى مستوى المبارات « الأدبية » في معالجة عناصر محدودة ظلت بلا تغير طوال تاريخ الأدب « جديده فيها إلا الطرائق المختلفة « الجديده » للتوزيع والترابط ؟

ويرى الكثيرون أن هذه النزعة الشكلية التي تقدم قائمة بالتسلسل الزمني للتغيرات في الأدوات التقنية للرواية يميز عن الوظيفة الفكرية والسيكولوجية الاجتماعية تعجز عن تقديم أي أساس للدراسة الشكل الفنى عند نجيب محفوظ أو عند غيره .

● الألعاب التقنية

وهل يمكن القول مع الدكتور سيزا قاسم إن الزمن الروائي الذي شمله افتتاحية « بين القصصين » يمثل أربعاً وعشرين ساعة في حياة الأسرة ، يبدأ بمودة السيد أحمد عبد الجواد إلى منزله وينتهي بمغادرة بيت زبيدة في المساء التالي ، وأن ذلك الزمن الروائي مستوحى من الرواية الحديثة ، لأن الوحدة الزمنية وهي اليوم لا تظهر في الرواية الواقعية كوحدة بنائية ، فالزمن الروائي قد أصبح أكثر تركيزاً (عند جويس مثلاً) .

لكن من المعروف أن الرواية التقليدية في نضجها هي التي ادخلت الزمان المصين والحلقة باعتبارها وحدات بنائية ، ووسعت الأحداث من منطلق الضمير في الزمان .. وذلك على العكس من الأشكال العريقة كالدراما الشعرية على سبيل المثال التي كانت تصور المجتمعات العضوية السابقة على الفردية الحديثة ، والتي كان التركيز الزمني فيها يشير إلى أن مرور الأيام لا يغير شيئاً من طبيعة العالم كما يحدث في يوم هومر بحيث الجوهر متماثل لما استقر في الأدبية .

وقد يكون تصوير نجيب محفوظ لما يحدث في يوم ، وكأنها في زمان دارى قائم على العود والتكرار إيحاء إلى المجتمع العضوي وإلى المسألة التي يصورها ، ونهجها لوعي أفرادها في الافتتاحية التي تنبئ مع ذلك بتغير عاصف قادم لا يسود فيه « اليوم » تكثيفاً للأدبية . فهذا اليوم يوم حافل لا يقبل تكراراً من زاوية الزمان التاريخي فهو يوم تولى السلطان أحمد فؤاد العرش في ظل الانجليز ورفض الأمير كمال الدين حسين عرض أبيه أن يقبل السيد أحمد عبد الجواد . فلا يفوت نجيب محفوظ أن يكشف عن التاريخ في التفصيلات اليومية ذات الطابع

الدراسة النقدية للرواية عند نجيب محفوظ

إبراهيم فتحى

المعانى وهي في متناول كل فنان يستطيع أن يفيد منها ، بالإضافة إلى أنها موجودة في مجالات مختلفة غير الأدب . فالأساس عندهم يكمن في المعالجة والأسلوب لا في الفكرة الملمعة أو الموضوع ، وما يهم هو التقنيات والأساليب والأبنية ، أى الشكل الأسمى لا انتشار أفكار جديدة في نواحي الحياة المختلفة : إن مهارة الكاتب وبقائه لحرته عندهم هما موضوع الدراسة النقدية في خصوصيتها الأدبية ، أما الارتباط بين الأدب والمجتمع ليستس إلى علم الاجتماع الأسمى ، وكذلك الارتباط بين الأدب والفكر فإنه يتمنى إلى تاريخ الأفكار .

ولنأخذ مثلاً من أفضل الأمثلة . إن الدكتور سيزا قاسم في دراستها ثلاثية نجيب محفوظ تركز على تلمس آثار المدارس الأوروبية المختلفة ، والكشف عن أوجه الشبه بينه وبينها وكيفية استخدامه لأساليبها وتقنياتها ومفاهيمها (ص ١٧ - ١٨) .

ولعل الثلاثة تسخر من أى تصور خلفها باعتبارها إعادة مزج عناصر قديمة بواسطة أدوات جاهزة وكأنها صنعت من لبنات ووسائل كانت متاحة من قبل . وهل يمكن للخصوصية الأدبية أن تعبط إلى طريقة جديدة لإعداد مادة جاهزة ، وتوزيعها اختار على مستوى العمل وكأنها إزاء

● مسألة التجاوز

بعد الجائزة خفت الصيحات التي كانت تعتبر روايات نجيب محفوظ أشباه عتيقة ، تنتمى إلى مرحلة تم تجاوزها ، هي بالتحديد الواقعية التقليدية وكان بعض أنصار « الحديثة » قد أعلن أن جيل الستينيات في الرواية قد تجاوز إنتاج محفوظ ، وقدم « حساسيات » جديدة . وربما قامت هذه « الحساسيات » على انزاع « الواقع » من العرش وتصيب البناء اللغوي الملصق ، وعلى هجر طرائق التعاقب الزمني في النص ومنطقية السبب والنتيجة ، واللجوء إلى وسائل الشعر الاستعارية والنماذج الأصلية الأسطورية .

وليس أسهل من تشعب هذه « الحساسيات » لدى محفوظ في روايات مثل اللص والكلاب والشحاذ وغيرها . كما أنه من علامات السطحية في التناول عند مقارنة بين أعمال كاتب مفرد تنوع طرائقه في التناول على امتداد عقود ، وأعمال عدد من الروائيين المتأخرين قد يختلفون فيما بينهم إلى مدى أوسع من اختلاف كل منهم عن طرائق محفوظ .

● الأفكار على قارة الطريق ؟

وأول ما يسترعى النظر في بعض المراسيات الجادة عند قلة من أنصار « الحديثة » الذين لا يستهيم وضع إنتاج محفوظ في المخزن ، هو المأسوف من « الأفكار » . فالأفكار عند هؤلاء مطروحة على قارة الطريق كما يقول الجلساط عن

الروتيبي النوري وإن كان لا يضع وقائع ورواية العرش على مستوى ما يحدث في ماجور المعين .

وهذا الحوار بين زمان دائري و زمان ينطلق إلى الأمام في التصوير الروائي يحدد صراعاً بين قيم مجتمع أبوي وقيم الفردية البازغة ويعكس ما في سطوة المجتمع القديم من شيوخ . ولنا أمام ألعاب تفتية مستوردة .

○ الواقع الفني والواقع الاجتماعي

ونجيب محفوظ يؤيد الفرق بين الواقع الفني والواقع الاجتماعي ، فلم يعمل الحياة اليومية في أبطالها المتداعس المتناقضات الكبرى والفقر المحركة ، ولم نجد لديه تبايناً من الأوضاع الساكنة المتجمدة التي توصف بجملة تجعلنا نتوهم أننا كنا هناك بعيداً عن دراما التطور الاجتماعي . فالسوابق في إضاعة التفتيات المختلفة التي يستخدمنها في وصف الأشياء قد يحيط بالإهتمام تقنية أعمق لا تتعلق بالموضوعة الزائفة في رصد الوقائع . إن البنية العميقة للواقع في صيرورته كما تقدمه افتتاحية « قصر الشوق » ليست معطيات مباشرة متاحة أمام الملاحظة بل قد تكون التجربة المباشرة حلالاً لموجب هذه البنية .

لذلك نجد الرؤية الفكرية في خصوصيتها الأدبية توحى ببعد آخر للواقع ، فالواقع الفني يبعد تنظيم الوقائع التجريبية ووقائع وهي الشخصيات في علاقات ينظمها نسق جديد . وهذا التصميم البنائي في اختيار التعاقب والتجاور والتضاد وفي تنوع الانعطاشات والتوزيع المتعدد للأهتمام والتوكيد يشي بالجماليات وإمكانات غير متوقعة لم تصح ووقائع بعد وقد لا تصبح وقائع أبداً . وسنجد نقراً هذه الافتتاحية نحس بأن تصميمها يقص كثيراً من الروتين الراسخ بعيداً عن نفاثات المسلمات ، وترينا الصفحات اللاحقة الكثير من أشكال السيطرة الاجتماعية والفكرية وهي تضمحل ، ومن الملامح الوجدانية للشخصيات وهي تتغير . ومن الصعب أن يتخلص العالم الرتيب لنجيب محفوظ إلى براعات بولونية في استخدام تشكيلة من الوسائل والأدوات .

كما يستمتع عالم نجيب محفوظ على أن نشقه هذه الطريقة الغليظة . إلى مضمون

خام أو أفكار على قارعة الطريق من ناحية وشكل تقني خارجي خالص يفرض عليه من ناحية أخرى . أيكثنا أن نغمض أعيننا عن مشرقات النماذج الشخصية والمواقف والأفاق الفكرية والأجواء ، ونعتبر مؤلف الثلاثة من حيث النوعية الأدبية صاحب حرفة قاحل مجنونة ، يزدن في خلق المزايا الممكنة والمزائق المحتملة لكل منقطع في تصالب العبارات ، ولكل صيغة ولكل أداة ؟ . لا نكران لأهمية اختيار الأدوات ولكن ذلك خاضع لخلق عالم فني حافل بالدلالة في غمار مصارعة العالم خلال وساطة الكلمة كما يقال .

ومن المؤكد أن نجيب محفوظ يحدد استخدام التفتيات الحديثة مثل المونولوج الداخلي ، وعكس اتجاه الزمن وتعدد الأزمنة وتزامن محتويات الوعي (حيث يتدفق الماضي والحاضر معاً) ، مثلاً يربح في عمارة الوصف والسرد معاً ، ولكنه لم يفعل ذلك أبداً من أجل « تعرية الأدلة » أو ، فكل ما نجل تقليص الفن إلى « أداة » ، فكل أبداعه الأسلوبى كان لتأكيد الواقع وإعادة خلقه ورسم الشخصية الإنسانية واقتراح ملامح جديدة لها .

● رسم الشخصية .. الفكر

وهل الرغم من أن نجيب محفوظ يصور في بعض الأحيان شخصيات تنفذ حياتها المعنى والمهدف ، مستخدماً الأدوات الحديثة مثل تصوير أفكار هذه الشخصيات وتجاربها المباشرة عميقة متناثرة في تركيبها العرسي المعشوائي ، إلا أنه لا يقف أبداً عند رسم الشخصية انطلاقاً من وجهها الذاتي بل يوسمها بطرق مختلفة سواء على ألسنة آخرين أو عن طريق السرد المباشر إلى ضروب من التعارض بين الشخصية والواقع الموضوعي . ونجد في معظم رواياته أن السمات الفكرية لشخصياته جزء من الواقع الموضوعي .

وقد يكون محفوظ أكثر تقدماً من بعض كتاب الحديثة الذين يتخلقون داخل ذاتية غنائية منكفئة على انطباعات الفرد معزول ، بلا علاقات ، وتفصل حالاته الذهنية عن مصيره في نزعة تأنيق بلاغي .

لقد قدم محفوظ حشداً من النماذج الشخصية الحية ، ولم يقف عند السمات

الفردية والاجتماعية بل استطاع النفاذ إلى الرعي الباطن لها ، في عملية تشكيلة ، وليست نماذج تماثيل قاطعة التحدد أو كانت مغلقة ومن النادر أن تلغى في سرده المسافة بين المؤلف والشخصية على طول الخط .

حقاً إن نجيب محفوظ يرغم بطله في بعض الأحوال على أن يمتلك رعباً مصنوعاً وفقاً لمواصفات رمزية ، ولكن الكثير من أبطاله يمتلكون تلقائية فكرية وانفعالية مقنعة . وقد يفاجيء معظم أبطاله في لحظة أزمة عند منقطع ، ليكشف عن أعماقهم ولكنه قد يبرهم لسانه عند التعبير عن هذه الأعماق .

وفي أفضل الحالات تخرج السمات الفكرية للشخصيات امتزاجاً عضوياً بدوافعها المحركة ، حتى أمانة في الثلاثية لها عاداتها الفكرية من قبول واستسلام وفغان ، وحياتها الفكرية مثل حياة بقية الشخصيات لا تنزلق إلى اللسان فحسب بل تنفذ إلى الفعل دون كلمات .

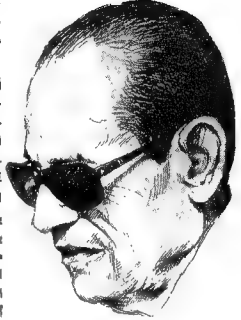
○ الحوار الفكري العميق

أما متقو عالم محفوظ وسياسيوه ولديهم ، وأفكارهم ، الضخمة التي لا تتحول إلى تجريدات في معظم الأحوال ومن المرجح أن نجيب محفوظ يتفرد بين كتاب الرواية المصرية ببراعته في تصوير المناخ الفكرية والحوار العميق للعصر .

ولكن « الفكر » هنا لا يتحول إلى خادم أو ناقل لأفكار مستقاة من علم الاجتماع أو الفلسفة ، فلهذا يتصور محفوظ استقلالها وأصالتها الفكرية .

ومن الخطأ القول بأن القضايا الجاهزة من الشك والإيمان والولاء والانتباه والتوفيق بين الترويح الحسي وأشواق الساء وتركيز الحرية في مواجهة القمع هي التي تشكل نواة المضمون في روايات نجيب محفوظ . وقد تعرضت هذه الروايات لغارات نقدية تعصروها إلى فلسفة رديئة وتصورات اخلاقية وسوسولوجية سطحية ، أما البنية الفنية فقد درست باعتبارها حاملاً تقنياً يوضح هذا المضمون المزعوم .

ولكن أعمال نجيب لا تقدم انعكاساً لأنسان من التصورات المجلوبة من دوائر سياسية وفلسفية .



ففى هذه الروايات لن نجد فلسفة جاهزة بل عملية خلق فلسفة حية مختلطة باعتبارها دافعا سلوكيا ، وقوة مؤثرة فى استجابة الشخصيات للعالم ، بل وباعتبارها علما ماديا فى تشكيل الأحداث . كما لن نجد معارف ووقائع تم التحقق منها بل سنرى تصويرا لعملية اكتساب الناس معرفتهم بالعالم وبالأخرين .

وسنرى فى عالم محفوظ توليدا لآفاق لم يرد فى أى كتاب من كتب علم الاجتماع . فثمة حين لن توفيق بين لبرالية ثورة ١٩ وعادلة حركة ١٩٥٢ الاجتماعية وفى هذه اليونوبيا التى تحيا فى مجال الأمانة بشكل الماركسيون بلثة للبحث الاقتصادى ويقدمون نتائج تحليلهم للقيادة للمسؤلة . (الناشئة عن انصار سعد زغلول ومجال عبد الناصر) كما يشكل الإخوان المسلمون جناحا من الدعاية يشرعهم الروحية ومكارم الأخلاق فى عالم من الانسجام والتآلف . وريا شكلت هذه اليونوبيا التى لا تحصى صراحة فى صيغتها الإيجابية فى أى رواية من الروايات على لسان أحد مقياسا مضمرنا للتقييم يحدد التعاطف مع المواقف والأحداث أو رفضها .

لما الأفكار التى تأتى مصرحا بها (أفكار عصر وجسدى الليبرالى ، أحد شوكت الشويخى) فىي تقدم فى الروايات باعتبارها صورة فنية فكرية ولا تتمثل أقدامنا بها فى أحسن الأحوال باعتبارها موجزا ملخصا من مقال سياسى . وهذه الأفكار الحية الحافلة بالثقافات تولد وفى الوعى الذاتى للأفراد ، كما تولد « بين » الأفراد فى تبادلهم التأثير . وقد نجد الفكرة بمثابة لب للشخصية أو نبطها قد فصلت متأكلة متلكنة عند حافة وهى الشخصية (عثمان فى الشحاذ) لينبعث من رمادها سؤال شديد الإلحاح يتحول إلى طريقة للحياة أو إلى طريقة لرفض المعجى المتداد للحياة .

وقد نلتقى أحيانا بصيغ فكرية ترد على السنة بعضى الشخصيات ذوات السوى المرفه ، تكاد أن تكون خيوطا مستقلة ناتئة عن النسيج الروائى . ولكن السرد يعطلها هنا بنوع من التهكم . وقد لا يكون ذلك متفعا فى أحيان أخرى حينما يتحول صاحب عقيدة ما إلى زكية مشوشة بالنصوص لنسخر منه بسهولة ، يثبت من الزمن ساحة على سبيل المثال) .

وفى أحسن الأحوال لن نجد شخصيات تخرج من فمها ملازم مطبوعة من الكتب بل سنرى أفكارا تقترب من أن تكون جمالا من مجالات القوة (تشبه المجال المغناطيسى وشطوط القوة فيه) ترتطم بأصوات أخرى مكتملة أو فى طريقها إلى التكوين ، متمسكة أو فى طريقها إلى التفكك واستجابات الآخرين المحتنية أو الراضة أو المشفقة ، وهى هذا النحو لتكتب الفكرة عند نجيب محفوظ ملامح الشخصية الإنسانية الحية .

النظرة إلى الكون

ويرتبط هذا المستوى من الحوار الفكرى فى صورته الفنية بمستوى أصلى من معنى الحياة الإنسانية ويمكن الإنسان فى الكون ، ولغز الوجود . وفى مركز هذه النظرة الكلية فى عينيتها الشخصية داخل طرائق الحياة وأزمات الحياة ومآزقها يتسرع الإنسان فى نضالة المعجد المأسوى لكى يحقق بعمله عدالة وحرية يخفف قلبه يحب للبشر ويستولى عليه شوق لأن يشرق الله داخله . لهدف التصوير الواقعى ومجالة الفكر ابداع عالم جديد يتحدد داخله الإنسان والطبيعة والله فى صفاء ، ويجمع بين القيم المتعالية والحسية فى تكامل ممول .

ومهما يختلف مع هذه النظرة لهى لا تقف عثرة فى سبيل تعاطفنا مع هذا العالم الروائى لكاتب عظيم يقدم مثالا متافقا لن جاء بعده من الروائيين الممتازين .

ومن محفوظ تعلم أن الخصوصية الأدبية ليست صغلا للأدب من دوافر الروى الأخرى ، وليست سمة خاصة فريدة أو تقنية محبة نية أو خاصة لغوية مختلفة على القاموس والأجرامية . وتوضح كتابات محفوظ أن الخصوصية الأدبية لا تقتلبال فى التعامل وتبادل التأثير بين الدوائر المختلفة فى مجال ابداع الشخصية الإنسانية وراثتها الحسى والانفعال الفكرى .

فالخصوصية الأدبية ليست عنصرا منزولا فريدا ، بل خاصية تتخلل العمل بأكمله . وروايات محفوظ الحافلة بالصراع الفكرى والاجتماعى تقدم لنا درسا ثيبا (ليس أن يتحول الرواية إلى خرج للمعطار يعوى من كل شىء طرفا) ، هذا الدرس الثين هو أن خصوصية الأدب مبدأ للتكامل البنائى ، وليست عنصرا لغويا معزولا

فلهذه الأعمال الأدبية دورها الفكرى المستقل وأصالتها الأيديولوجية ، إما لا تقدم أجساما فنية هى القضايا الجاهزة بل تقدم عملية حية هى عملية « توليد » الآفاق الفكرى فى رؤوس الشخصيات ووجدانها ، وفى مصابيحهم لهذا الآفاق المتروع ، وأصططهم بأجزائه المتباينة وتأثيره فى الواقع خارجهم .

ففى الآفاق الأيديولوجى للطلبة الوسطى التى قلا روايات نجيب محفوظ لا توجد حقيقة واحدة ، بل حقائق متبادلة التناقض ، ولا نجد فيها مسارا واحدا بل مسارات أيديولوجية متباينة (دعاية الاشتراكية أو الإسلام أو الليبرالية) ومن النادر أن نجد مساراً يذهبها واضحا بذاته ، ولن نجد رواية واحدة لمفوظ قد تحولت شخصيتها الروائية إلى بوق لحسار معين يدعوا إليه المؤلف ولكننا لن نعلم فى مجرى التوليد الأيديولوجى (كما يسميه باحثين) الروائى اقتراح مسارات ممكنة ، فالآفاق الأيديولوجى ليس مستقما راكدا . وعملية « توليد » كثيفة مندفعة تعمل على انزاع روايات محفوظ .



دراسة

دراسة لـ «جمال عبد المصطفى»

جمال عبد المصطفى

فمحتشم زاید « یتغرغ » فی انفراده بلم
عل (ص ۲۰) ویقف عند « حافة بحر
التصوف » (ص ۳۱) وهو « ینکمش فی
جلسته متلفعا بالکابة » (ص ۳۳)

ویقول فی ص ۵۵ « هذه الابتسامة
الضالة فی غایة الأحران ، تقول انها قادمة
من زمن الجنون الملیح متحممة جدار
التقوى ، نلیده بأنفاس الحمر وهرق
الغانبات » .

وعلوان فواز محتشمی یحیش فی
« فیش » الفكرة (ص ۱۳) ویسأل
« هل تترك السفينة للفرق ؟ » (ص ۲۳)
کما یقول « أسرنا سقطنا معا فی حفرة
الافتتاح » (ص ۲۴) .

أما رننة سلیمان فتقول « فاض من قلبی
نبح حنان متدلق » (ص ۳۰) وتتساءل
« من غیره یسأل عن تعاسی ذات الأنیاب
الحادة » (ص ۴۰) وتقول لنفسها « احملى
أملك بشیاعة حتى یتجر » (ص ۴۰) ،
« وطوال حلیته تصفحنی بنظرات جریئة »
(ص ۴۱)

وتقول فی ص ۸۵ « ساورن شک عاکس
لنور خاطف من أمل ملذبل » .

هذا عن التعبير فی الدلالة والذی
یستفید من امکانات اللغة وخاصة التشبیه
والاستعارة .

● فی رواية « يوم قتل الزعيم » للكاتب
الكبير نجيب محفوظ یقوم بعملية السرد
ثلاث شخصیات رئيسية . والكاتب یستفید
من بلاغة النثر الفنی من حیث اختیار اللفظ
المناسب فی المكان المناسب والإیمجاز
واستعمال المجاز . فهو یجعل شخصياته —
أحيانا — تعبر عن نفسها وعن مواقفها
بشكل بلیغ أحيانا وأحيانا أعصری بطريقة
كاشفة مكثفة بشكل یکاد یقترب من
التلخیص ربما تحسبا من أى سوء تفسیر من
جانب القاری . وهو استخدام محسوب
بحیث لا یطغى التعبير البلیغ أو التعبير
الموجز على التعبير الذى یشف عن مذاق
وطعم وطایع الشخصية والواقع الخارجی
لأن الجزء الأكبر هو تعبير عما تحسه
الشخصية من مشاعر ومن ردود أفعال
للوامع الخارجی .

وكان الكاتب یسرم — من خلال
الشخصیات التى تمکى الرواية — صورتین
غیر متعارضتین وإن كانتا متداخلتین الأولى
مفصلة والأخرى موجزة تؤكد الواحدة
الأخرى ، تمثل الأولى — والفالسبة —
الاحاسیس والمشاعر فی سفوفها وطزاجتها
وغفرتها وصدفها وتمثل الثانية التلخیص
البلیغ الجمیل الشارح للموقف أو الملق
عليه .

أما عن الصورة الموزعة للموقف - والتي تستفيد أحياناً من بلاغة اللغة - فيجبر عنها مخشمتي زايد عندما يقول في ص ٤٧ - ٤٣ .

« لو تركت وشيخوختي لكنت سعيداً ولكني لا أتذكر في سلام . سقيا لعهد الأيمان الساذج لما تذكره الذاكرة ، وعهد الشك ومنازعاته ، ما أترأها اليقظة بفتنة اليقظة ، وعهد الإلحاد وتحدياته وغناها بالشجاعة والافتحام ، وعهد العقل وحواره الدائم وأخيراً عهد الأيمان والأمل . أصبح الموت آخر المغامرات الواعدة . »

وهذه الصورة - في إيصالها - لها ما يبررها لأنها ترسم لوحة لمراحل حياة مخشمتي زايد التي قد لا تمنينا لوحة حياته الحالية التي يرسمها الكاتب بتفصيل أدق .

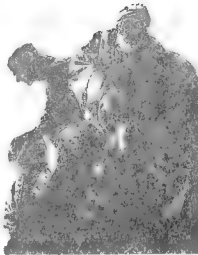
ويقول في ص ٧٩ « رياضي العبادة وتسليقي الشطرب ومسروري الطعام الحلال » .

أما علوان فوزان مخشمتي فيقول في ص ٧٣ « علمني زمان أن أفكر - علمني أيضاً أن أسبّحين بكل شيء وأن أشك في كل شيء » .

وفي ص ٧٩ يلخص الموقف « ماذا يقول لي النيل وماذا يقول الشجر . إسمع جيداً ، إنها تقول ، يا علوان يا فقير يا غاشياً بين الأسوار ، رندة تصود إليك تحت مظلة الصداقة والحوار ، في ظل حب غير معان يقوم على أرضية مستندة إلى عمودين من الصلب والبأس تظلها أحلام غاضبة لا مطاردة من الأمل ولا أمل ولا ياس » .

ويقول في ص ٨١ « وإذا بإذاعة جديدة تعلن عن إصابة طفيفة للرئيس وإنه يلقي العناية الكاملة في المستشفى . فلوننا ترقص في مد الاحتمالات المتصاعد . الزمن توقف وغير لونه ثم أطل علينا بوجه جديد » .

ويمكن أن نقول عن هذه الجمل الثلاث إن الأولى تمثل تفصيلات الواقع . وتتلخ الجمل الثانية التعبير البليغ وهو رقص القلوب مع تلخيص الاحتمالات لا كاشياء معينة يمكن ردها للواقع النفس أو الخارجي بل بنشيه بلخص ويشير إلى اتجاه الاحتمالات . وترسم الجمل الثالثة صورة بليغة تلخص الموقف تلخيصاً أكثر عمومية .



وفي ص ١٧ تقول رندة « ربما استغفر الله إرضاء لي أو لأمسا كشعار ليس إلا كسائر الشعارات الجوفاء التي تنال علينا من أفواه المشولين . زمن شعارات مفرز . حتى السراجل البطل لم يعف من ترديد الشعارات . وبين الشعار والحقيقة حوة سقطنا فيها ضائعين » .

فالجمل الأولى تعليق على الاستغفار يشبهه بالشعار ، والشعار يستدعي شعارات أخرى هي شعارات المشولين في نفس الجمل . والجمل الثانية هي مد الاستنتاج لكي ينسحب على المرحلة الزمنية برمتها . والجمل الثالثة هي الوصول بهذا الاستنتاج بشكل طبيعي إلى حد أبعد فتح البطل لم ينح من الشعارات . والجمل الرابعة هي استدعاء لأثر الشعار في تناقضه مع الحقيقة التي تحسها رندة .

ويقول علوان في ص ٤٦

« أضواء الميدان قوية مثيرة للأعصاب ، ومثيرة للأعصاب أيضاً قوارير المياه المعدنية على موائد السباح . ماذا نشرب نحن ؟ » .

فالجمل الأولى تعكس إحساسه تجاه أضواء المدينة وهو إثارة الأعصاب . والإثارة تستدعي الإثارة في شكل آخر في الجزء التالي من الجمل وهي قوارير المياه المعدنية على موائد السباح . ومن الطبيعي أن يستدعي تقويض حالك نكسة وهو ما حدث في الجمل الثانية .

الحبكة وسباق التتابع

تتخذ حبكة الرواية الطريق المتعارف في الرواية التي تسمى mainstream novel وهو تصاعد الأحداث منذ البداية حتى ذروتها في النهاية .

ففي البداية يتم تقديم الشخصيات والمشكلة في حركتها ثم تتعمد الأمور حتى تصل إلى النهاية . إلا أن عملية القصة لا تتم عن طريق شخصية واحدة بل عن طريق ثلاث شخصيات مشتركة في الأحداث . وهي بذلك تشبه لا السباق العادي الذي يقطعه العداء وحده طوال مسافة السباق كلها بل تشبه سباق التتابع حيث يقطع كل واحد جزءاً من مسافة السباق ويسلم الراية لزميله كي يطلق بها . أي أن العداء يقطع مسافة واحدة أما القاص هنا فيتناوب مع زميله عملية القاص .

كما ترسم رندة سليمان صورة تلخص موقعها هي وأسرته « حجرة المشية نجمة... أي عمره وشيخوخته وإلحاده ، ملسا ويدانتها المقرطة ومهوم الآخرين ، سناء وضيقها يرضعها وشعرها الأليم بالغربة . أنا ومشكلكي المزمعة . » ص ١٧ .

وفي ص ٣٠ تلخص جوانب شخصيتها فتقول « انضباطي خلقة مركبة في أحمالي منذ الصغر . حوارتي مع رغبات الجائعة دائماً يتعصر . لم تؤثر في تجارب شاهدها عن كتب . حافظت على تصوري للوقور لمعني الحرية . لم أزعزعهم للثمن الساخرة المألوفة . بالانغلاق والرجعية . ولم أبرأ من الخزن » . هل استخدام تكتيك تيار الشعور مفتعل ؟

يستخدم الكاتب طريقة القصة بما للتطور الزمني للأحداث ، كما يستخدم تكتيك تيار الشعور ليتعمق مباشرة بموضوعة هدفه . وهو استخدام بيئو طبعياً ومنطقياً وغرر مفتعل .

فمخشمتي زايد يقول « ما أكثر السيارات ، ما أكثر الثروات ، ما أشد الفقر . » (ص ٩) .

فالجمل الأولى مقدمة طبيعية للاستنتاج في الجمل الثانية والجمل الثالثة هي تقويض الجمل الثانية يستدعيها فقر مخشمتي استعادة طبيعي .

وهذه الطريقة تنقلنا مباشرة إلى أفضل موقع يمكن أن نطل منه على كل حدث يصنع وهي تشبه طريقة العدسة المقوية التي تظهر المكان الذي يتحرك فيه اللاعب بالكرة إلا أننا أحياناً نرى اللاعب كله لكن من وجهة نظر اللاعب أيضاً .

وإذا كانت الأحداث تروى عن طريق أبطال الأجزاء أنفسهم إلا أننا نجد صدها في الأجزاء الأخرى التي يرويها الحكاكيان الأخران مما يعطي مصداقية للأحداث ويضفي على الرواية نوعاً من الوحدة والترابط لأن الأصل والصدى يؤكدان نفس الاتجاه وإن اختلفت زاوية الرؤية وبؤرة التركيز .

وهذا يعكس حسن اختيار الكاتب للطريقة التي يعرض بها مشكلته . إنه يتقن أو يبتكر أفضل الوسائل التي يرى أنها ستجبر أفضل قارئ من الرعاة التي يريد إرسالها إلى قارئه ، ففي البداية يقدم الجدل محتشم في إيجاز مشكلة علوان حينه ليتلقى الخفيد الكرة ويتقدم بها وتعرف مشكلته بتفصيل أكثر وإحساس من يعاني المشكلة فعلاً . ثم تتلطف رنة الكرة وتحمى نفس بها إلى الأمام حيث تعكس لنا أثر مشكلة علوان عليها وهي فتور عاطفته تجاهها وبقائه الفاترة لها ، وتحكي لنا - من الموقع - تدمير الأسرة من طول فترة الخطبة .

وتسير باقي الأجزاء على هذا المنوال وهو تبادل الكرة بعد أن يقطع بها كل لاعب المسافة التي تقع في دائرته ويبحث تشق الشخصيات طريقها بالطول لكن تكسب أرضاً وتصل في النهاية إلى الهدف حيث يكتمل بناء الرواية .

(راجع مقال الأستاذ فؤاد دوازة مجلة المنصور في ٦/٩/٨٩ حيث يقدم وصفاً بارعاً لجبكة الرواية) .

هل للحوار وظيفة محدودة ؟

يقول محتشمي زايد « تنادي في زوجة ابني : السفرة جاهزة يا عمي » (ص ٦) ويقول أنور غلام « أهلاً بالمرءوسين » (ص ١٣) ويحدثنا علوان « قلت لها : الرجل أثار أعصابي » (ص ١٤) والنص الأول يمثل معلومة تمنى ندائه معروفاً لتناول الطعام .

والنص الثاني يمثل ترحيباً تقليدياً والثالث يعتبر من معلومة يتلقاها علوان لتبين رد فعله .

والملاحظة الأولى هي أن الحوار يدور باللغة العربية الفصحى إلا أنه ليس مأخوذاً من القاموس بل من لغة الحياة اليومية . والملاحظة الثانية هي أنها كان يمكن للكاتب بسهولة أن يدور هذا الحوار على شكل سرد . إلا أن الكاتب أراد أن يجعلنا قريبين من جسم الواقع فالحوار هو لغة مباشرة تنطق بها الشخصية دون تدخل من القاص وهي جزء من الحياة اليومية لا يتدخل أحد في صياغته والهدف هنا إضفاء جو من الواقعية والمصداقية على العمل .

وفي ص ٢٤ يقول علوان فواز محتشمي

« قلت لها مرة في استراحة الحرم :

- فلتنسل بحضرة أعدائنا

فدخلت اللعبة قاتلة :

- هول الانفتاح والنصوص المائل

- هل يتفعلن قتل مليون ؟

قالت ضاحكة :

- قد نقتل قتل واحد فقط ؟

والحوار هنا يقوم بوظيفة أخرى وهي إبراز جانب معين وهو صلة الحميمة بموضوع الرواية وهو قتل الزعيم من طريق وضعه بطريقة تختلف عن طريقة السرد المادي والتي تنتمي أصلاً إلى جنس أمي آخر هو المسرح .

صوت المؤلف

وأصوات الشخصيات

وهذا يجزئنا إلى الحديث عن موضوع الرواية . ولا شك أن للرواية رسالة فهي تعيد خلق وبناء الظروف التي قادت إلى المأساة ، - عن طريق الفن . والتعبير عن الموضوع يتخذ شكل القصة novel والجبكة plot التي صاغها الكاتب بجمالة واقتصاد - والاقتصاد أمر بالغ الأهمية في الأدب العربي .

إلا أنه أثناء حركة الأحداث والشخصيات تلمع ومضات كاشفة تمكس ومشاعر وأحاسيس وجهة نظر الكاتب . إلا أن نتيجة الصراع بين أفكار الكاتب وأحاسيسه وتعبير الشخصيات عن تلك الأفكار والأحاسيس في سياق حركتها

وتفكيرها تكون عادة في صالح الشخصيات حتى أنه يصعب من الصعب إثبات أن تلك هي أفكار وأحاسيس المؤلف أو أنها أصابعه .

فإذا كان الكاتب يرى أن الانفتاح سقطة وإذا أراد أن يعبر عن هذا الرأي فهو ينتهي الشخصية المناسبة وينطقها بهذا التعبير في المكان المناسب . فهو يختار علوان الواقع في موقف صعب لا يستطیع نتیجتہ أن یشق طریقہ فی الحیاة کما یرغب والذي یرى أن النصوص تعمل تحت شعار الانفتاح ليقول « أسرتنا سقطة في حفرة الانفتاح » . فليس بالمستغرب إذن - أن ينطق علوان بهذه الأداة للانفتاح وحتى عندما ينطقها فهو لا ينطقا مجردة بل بمعدة والمعنى بها أسرتنا علوان ورنده .

وربما كان أقرب الأجزاء إلى منطقة صوت المؤلف هو استهلال محتشمي زايد للقسمة الثامن حين يقول :

« إنه لا يجب الظالمين » ما هذا القرار يا رجل ؟ ! تمعن ثورية في ١٥ مايو ثم تصفها في ٥ سبتمبر ؟ تزج في السجن بالمصريين جميعاً من مسلمين وكفار ورجال أحزاب وفكر ؟ لم يعد في ميدان الحرية إلا الانتهازيون ، فكك الرحمة يا مصر . « ومن كان في هذه أعمى فهو في الآخرة أعمى وأضل سبيلاً »

إلا أن المؤلف ينتج هنا أيضاً في التخلص من صورته لتتحدث الشخصية بصوتها . فليس من الصعب أن نعرف أن القائل هو محتشمي زايد . فهو الوحيد في الرواية الذي يضمن أفكاره آيات من القرآن الكريم فهو ينتظر الموت ويتقرب إلى الله . ثم إنه ثائر دائماً - على : الرجل » ويرجع وضع حفيده السائس إلى سياسة ونظام حكمه . ثم أن أسئلته الثلاثة - وهي ليست أسئلة بقدر ما هي شكل من أشكال الاحتجاج والاستنكار - تدخل في نطاق وإطار الأفكار وميوله ومواقفه التي تعرفنا عليها منذ بداية الرواية . والجملة قبل الأخيرة هي تعليق وتفسير لمضمون أسئلة الثلاثة يتفق معها . والدعوة للصبر بالرحمة - بعد هذا كله - دعوة منطقية . ثم تأتي الجملة الأخيرة آية من القرآن الكريم في تداعٍ طبيعي يتفق مع تكوين محتشمي الجوداني الذي عرفناه ♦



اليسارى عبر رواياته العديدة والتي تابعت
واعادت خلق سباق الحركة الوطنية .

وتلغى بهذا النموذج في [القاهرة
الجديدة] في شخصية (عل طه) ، و (احمد
شوكيت) في [الثلاثية] ، و (عثمان
خليل) في [الشحاذ] ، و (منصور
باهي) في [ميرمار] ، و (حلمى حمادة)
في [الكرنك] . .

■ إن تابع ظهور هذا النموذج في كل هذه
الأعمال يؤكد مقولة أننا لا نتصرف في
شخص بلغ الأربعين من عمره على الطفل
أو الصبي الذى كان فيها مضى ، ومع ذلك
فرغم تغير لون الشعر ، وحتى الطبع نفسه
ورغم أن قابلياته تنمو ، وتتولد لديه الذوق
جديدة وتفرغ المعارف الجديدة نفسها
عليه ، بجانب تابع المواقف الجديدة في
حياتنا ، فإن هذا الكائن نفسه ، هو الذى
ينمو ، بشخصيته ومسلحات شخصيته ،

■ إن الحياة المضاعفة المتعددة الأشكال
الإجمالية في [رواية - القاهرة الجديدة] هي
عطاء الإحساس بالأزمة السياسية
والاقتصادية التي خضع لها مجتمعنا من سنة
١٩٣٠ وما أعقبها من سنوات قاتلة عانت
خلالها الشخصية المصرية ، الصراع منذ

الإحتلال وويلات الحرب ، سنوات
استقطاب التناقضات الطبقية بين القصر
والبرجوازية

الصغيرة والعمال والفلاحين في جانب آخر ،
وتتوقف هنا متعمدة وربما لتفانية عذمة
الروائي تترصد وتحلل وتصفهم بأناة حقيقة
الدور التاريخي وأيضا لأكثر هذه الطبقات
حيوية ووعيا وبروزا وبذيلية في عملية
التحول الإجتماعي ، فالبرجوازية الصغيرة
المصرية التي تزعمت وأيضا ساومت على
ثورة ١٩١٩ - تحلل الآن تحت وطأة الأزمة
العالمية وشبح الحروب وإبتلاع القصر والإيقاع
لمصالحها الاقتصادية المتنامية ، يفرزها في
نفس الوقت زحف وغزو الطبقة العاملة
والفلاحين والأجراء ، وهم جامعيها الذين
قدموا لها دائما أجمل الخيالات والقت لهم
بالثقلات ، هي بطبيعتها في كل المستعمرات
قلقة ، مناضلة مساومة في نفس الوقت
تتقدم وتراجع ، تخضع المسير الإنسان
لمسيرها الدافع الضيق الأتقي ، وتصبح
العلاقات الإنسانية بمنطق المنفعة المادية
وأسمار البورصة .

عبد الرحمن أبو عوف

■ وعائلة نجيب محفوظ السروالية التي
ظهرت في كل من القاهرة الجديدة الثلاثية
وميرمار والشحاذ والحريف لا تعدى دعم
التنوعات المختلفة مخارج أربعة .

١ - إنتهازيون ومأورون وتجار فرص
إجتماعية .

٢ - ثوريون يطرحون أفكارا يسارية تغير
وتتعمق مع متغيرات طبيعة المرحلة التاريخية
وما أنتطرحة من مهمات وهم كالأشباح
الفكرية .

٣ - وفديون ينتمون لحزب الوفد منذ
صعوده وحتى إنتخابه .

٤ - متدينون لهم أفكار حائلة عن عدالة
تعلق ما بين السماء والأرض يظهرهم حتى
عام ١٩٤٦ في شكل عدد إجتماعي وسياسي
وينتمون لحركة الإخوان المسلمين .

■ وسوف نختر في هذه الدراسة النمط
الذي رسمه وهو به بإقتدار للمثقف الثوري

■ إن التبع الروائي الذي أسسه وأبدعه
نجيب محفوظ شكلا وموضوعا في تابع
رواياته الواقعة النقدية منذ (القاهرة
الجديدة) وحتى الثلاثية الشاغرة هو إنتخابه
نوع الرواية الواقعية المستوفية الشروط ،
ومذهبها العام هو كشف وتفسير وتحليل
عناصر الدافع السياسي والإجتماعي لأزمة
الطبقة المتوسطة المصرية ، وهي تقدم لمواة
الاستقصاءات الجديدة المصير المصير الذى
يتنظرها في حياتنا ، إن ثمة طموح كل جهد
ينملك الروائي هنا إلى إستحضار كل متجز
فيه السيكلوجية ، والتاريخ والصورة أو
الفلسفة الإجتماعية ،

■ وإن أحداث ومادة النسيج الروائي في
كل من « القاهرة الجديدة » و « دوحان
الحليل » و « فئاق المندق » و « بداية
ونهاية » ، تستهدف في النهاية تجسيدا فنيا
لدور وموم ومعانها للحياة المصرية والإنسانية
أيضا في الفترة القلقة قبل وخلال وبعد
الحرب العالمية الثانية ، أما (ثلاثية) بين
القصرين وقصر الشوق والسكرية فهي
طُمح أكثر من غيرها من روايات هذه
المرحلة في إستحضار جزئياتها الدقيقة
التشابكية بكل أبعادها المادية والإنسانية
وأيضا الفكرية والوجدانية في الفترة
العرضة من عام ١٩١٧ حتى عام ١٩٤٦ .

■ في إطار هذا الصراع يرسم نجيب عفرط شخصية الطالب بالفلسفة على طه ، لقد إرقي بين أحضان الفلسفة المادية هيكل واستولد وماخ ، وأمن بالتغير المادي للحياة ، وارتاع أبما ارتياح للفول بأن الوجود مادة ، وإن الحياة والروح تفاهلات مادية مغفنة ، وإن الشعور صفة ملازمة عديدة الأثر كصوت العجلة الذي يلازم دورانيا أن يكون له فيه أي أثر .

وقد عصفت بنفسه وبفكره الخيرة حتى استقر على أوجست كونت رجل المجتمع ويشير الفيلسوف بأنه جديده هو المجتمع ودين جليلده هو العلم ، وقد شغل بالإصلاح الإجتماعي ، وحلم بالجنة الأراضية ، فدرس المذاهب الإجتماعية ، حتى طاب له أن يدعو نفسه إشتراكي وانتهى المطاف بروحه إلى بذات رحلتها من مكة إلى موسكو ، وطبع أن يجلب أصلقاده الفريين للإشتراكية ورغم ذلك فلم يكن على طه ذا هدف واضح ، ولكن إختلطت عليه الوسائل كان مهيبا للإشتغال بالسياسة ، لكن السياسة كما يعرفها هو لا كما يعرفها ابن هذا الحرب ؟ . هل ينتظر حتى تنشأ الأحزاب الإجتماعية ثم يشارك فيها . أم يأخذ هو في الدعوة إليها الآن ؟ لاشك أن الانتظار أسهل ، واحكم فسا جدوى الدسوى إلى الإصلاح الإجتماعي في بلد لا يشغله شأغل من الدستور والمعاهدة ؟ ولعله من الخبير أن ينتظر قليلا ليستكمل عدته من العلم والمعرفة ، وغير ذلك ، فلم ينطأ أمه بالوظيفة ولا كان يرفضها لو اتحت له .

لذلك يتجه على طه إلى العمل في الصحافة داعيا إلى أفكاره الإشتراكية وهو في ذلك ازمها وتعير من دور المثقف اليساري في هذه المرحلة من التطور للحركة الوطنية .

■ وتلتقي بصورة أخرى أكثر تجديدا وعمقا ونمساكا في الثلاثية في الجزء الثالث (السكرية) وهي شخصية (أحمد شوكيت) حفيد السيد أحمد الجواد وابن خديجة شقيقة كمال عبد الجواد وهو يمسك رمز وفعاليات هدف المثقف اليساري في الأربعينات وحتى عام ١٩٤٦ عام إحترام الصراع الوطني والإجتماعي وبنية الطلبة والمعلمين وحدثت المظاهرات الشعبية والطلابية والتي اخدها إسماعيل صدقي بإعضالاته الشهيرة .



٥ . محفوظ

إن (أحمد شوكيت) إمتداد ومصيلة لنضال خاله (فهيم) في تين القصر بين الذي كان من طليعة المثقفين الوفديين في حزب الوفد والذي استشهد في مظاهرات إستقبال سعد زغلول بعد أن أفرج عنه ، كذلك هو تجاوز له وحاله الخائر كمال عبد الجواد .. الذي ظل مؤمنا بقلبه بسعد زغلول ومصطفى النحاس غير أنه تائه في البحث عن الحقيقة عاشق لدراسة الفلسفة وله كتابات فيها تدل على حيوته ومعاتنه في الإستقرار على موقف .. إته على حد وصف (سوسن) (المثقف اليساري) (أنه من الكتاب الذين يمتحن في تبه المتغيرات ، إنه يكتب كثيرا عن الحقائق القديمة ، الروح ، المطلق ، نظرية المعرفة ، هذا جميل ولكنه فيها عدا الممتعة الذهنية والترف الفكري - لا يفضي إلى غاية ، ينبغي أن تكون الكتابية وسيلة معدلة المهدف ، وأن يكون هدفها الأخير تطوير هذا العالم والصعود بالإنسان في سلم الرقي والتحرر ، الإنسانية في معركة متواصلة والكتاب الخلق بهذا الاسم حقا يجب أن يكون على رأس المجاهدين أما وثبة الحياة فلندعها لبرجيوسون) .

مجلة (الإنسان الجديد) والتعرف على رئيس تحريرها (علي كريم) صاحب الفكر العلمي التقدمي وقد تأثر نجيب عفرط في رسمه لهذه الشخصية بسلاسة موسى .. ولقد وجز على كريم (أحمد شوكيت) وكذلك (سوسن حامد) إلى الفكر الإشتراكي وعمل بالمجلة وتطورت علاقته الفكرية بسوسن ابنه عامل المطبعة إلى الزواج منها وكلاهما انغمسا في النشاط الصحفي والسياسي ، حتى اعتزل أحمد شوكيت وبلور تجربته النضالية في قوله لخاله كمال (إن الحياة صعل وزواج وواجب إنساني عام وليست هذه المناسبة للحدثين عن واجب الفرد نحو مهته أو زوجة أما

الواجب الإنساني العام فهو الثورة الأبدية ، وما ذلك إلا العمل الدائب على تحقيق إرادة الحياة ممثلة في تطورها نحو المثلث بإتباع مثلهم العليا ما دمت اعتقد أنها الحق إذ النكوي عن ذلك جين وهروب ، كما أدى نفس ملزما بالثورة على مثلهم ما اعتقدت أنها باله إذ النكوي عن ذلك خيانة وهذا هو معنى الثورة الأبدية .

ولاحظ في رسم نجيب عفرط كل من (على طه) و (أحمد شوكيت) خلط بين الفكر الإشتراكي الغاي والفكر الماركسي .. وتظهر في سلوكياتها مثالية رومانية بعيدة عن خبرة مناضلي اليسار .. أنها يقدمان كيقوق وقناع الفكر وسوقف الكاتب نفسه .. وهذا موضوع توجب مناقشته بالتفصيل بعد إستعراض بقية اليسارية في روايات نجيب عفرط ،

■ في رواية (الشحاذ) وهي رواية بحث ومعاتنة تميسه وتصوير لازمة الإكتئاب التي يعانها المحامي الكبير عمر الحمزوي .. وغير تأملاته وفكرياته تعرف أنه كان ضمن خلية تومن بالإشتراكية قبل الثورة .. وكان رأسها العميد (عثمان خليل) لقد هجر الرفاق طريق النضال وانصرفوا إلى حياتهم الفردية الخاصة ، ولماست الثورة وتغيرت الأوضاع .. وطبقت بعض الشعارات الإشتراكية وعزق في الحمزوي في لعبة الصعود الطبقي وأصبح حاميا ثريا وله حياة رفيعة واسره وعصادات ، لكنه عزق في الشحم ورويدا إلتابه الإكتئاب والفقر والبعث أنه يتذكر زميله (عثمان خليل) فهو ما زال في السجن .. ويتحسر على أيام النضال الدافئة .. حيث كان لكل شيء معنى .. لقد هجر الآن الشعر والعمل وعزق في الإكتئاب .. ويفسر عن (عثمان خليل) وتستمع لتعليقاته عن أحداث ما بعد الثورة .. وتجربة السجن ومعنى التضحية من أجل حقوق الفقراء .. وإلى أي مدى تتجاوب إحلامهم مع ما تحققة الثورة غير أن ثمة حذر وعدم تحقيق من الإتهامات الثورية خاصة بالنسبة ليعمار إن الحلم الرهيب الذي حلم به (أحمد الحمزوي) في نهاية الرواية بإعتقال (عثمان خليل) مره أخرى ليقدّم البثوة التي يجيدها نجيب عفرط بحسه الأصيل ويمد نظره للصدام الذي حدث بين الثورة واليسار في ١٩٥٨ حيث

الإعتقالات الشهيرة ، ولكي العلاقة التي نشأت بين الطلبة (بينة) إينة عمر الحمازوى وبين (عثمان خليل) لتؤكد تواصل الأجيال والأمل في مستقبل البلاد مع تنابعات مراحل النضال الوطني والاجتماعي في مصر .

■ ونصل إلى رواية [ميرما] حيث يلتقى القارىء في بنسبون ميرمرار وششاء الإسكندري بنماذج روائية دافئة صورها نجيب محفوظ بدقة وجمالية فلف (عامر وجدى) الوفدى يقضى شيخوخته في البنسيون ويتذكر تاريخ نضاله الوطني (طلبه زرق) وكل الوزارة من العهد القديم ... المجوز للمصائب الخاقد على الثورة وحتى علام نموذج أبناء الاقطاعيين الصائب الالهى ومسرحةن بجيرى نموذج البرجوازي الصغير المتسلق واطغر من ذلك (منصور باهى) نموذج ازمة اليسار في الفترة من اعتقالات ١٩٥٨ حتى الإفراج عن اليساريين في ١٩٦٤ والصادقة معهم ، هذه النماذج صمد علالصاقهم ومسيرهم وسلوكياتهم حول (زهرة) الفتاة الريفية التي تعمل في البنسيون والتي ترمز لمصر إن (منصور باهى) يعانى أزمة هجران العمل الثوري بتأثير شقيقه الضابط بالأمن والذي أضره حل الإنفصال إلى الاسكندرية والإقامة في بنسيون ميرمرار .. ولقد أثار الشك عند الزملاء فأعتبره البعض جاسوساً واعتبر نفسه خائن ... إنه يكره نفسه ويعانى الإحباط والشعور بالذنب لا سيما أن الرفاق الآن في المعتقل خاصة استانه (د. فوزي) زوج (درية) التي احبها قبل ان تزوج من الدكتور فوزي ولقد اعاد علاقته بها وزوجها في المعتقل ... ما زاد من إحساسه بالحياة والذنب ولقد ترددت (درية) في البداية ولكن الوحشة وهزيمة الأتى جعلتها تستجيب له وتقاغه في الرغبة في الطلاق من (د. فوزي) والزواج به .. غير أنه يستيقظ من إغفاله في الإحباط والشعور بالحياة فيرفض الإرتباط بها .. إنه يجاور ويمرر ويستمتع لتجربة (عامر وجدى) الوفدى ويعتقر سلوكيات (مسرحان بحيرى) ، ويرقب في إشغال وإعجاز (زهرة) ويشفق عليها من مسرحان بحيرى الذى يستطيع ان يقرر به ويقسم بها ... لذلك ولكي يؤكد لنفسه انه قادر على فعل شيء إيجابي يعترف بأنه هو الذى قتل (مسرحان بحيرى) رغم

ان التحقيقات تثبت إنتحار (مسرحان بحيرى) .

ولعل إنتحار (رحان بحيرى) عضو لجنة العشرين بالإتحاد الاشتراكي بعد إكتشاف إنتحاره لأكثر دليل على نبوءة نجيب محفوظ بهزجة وكارثة ٥ يونيو ٦٧ حيث إنتحرت النظام ... ويظل (منصور باهى) اليسارى في حيرة يخاطب البحر والبرودة والوحدة عن حلم أن يستعيد نضاله ويتجاوزا أزمته وتحاول (زهرة) أن تتجاوز عنتها إن الخاص والعالم هنا يلتقيان في وضع مصير الشخصيات في مصر الوطن ...

■ وفرة إكتمال نموذج المثقف اليسارى نجدها أخيراً في رواية (الكرنك) التي هي شهادة نجيب محفوظ على مرحلة عبسب الناصر ...

وبعضنا نجيب محفوظ ومن البداية عبر تأملات وتعليقات الرواية التى تعطلت ساعته كدليل على ذبابة وتوقف الزمن فيلجأ إلى مقهى (الكرنك) حيث تدبره (في نقله تلك الرقصة الساحرة نجمة عماد الدين التى عرفها في الأربعينات ، أصبحت ناضجة دافئة الشيخوخة ولكنها حافظت على اثر جمال مندر ولقنته ، وانضم في يسر لامة القهوة الأنيقة فهى لعضر المكان أسرة واحدة بجمدة بالغة ، ويوجد ثلاثة شيوخ لمعلم من اصحاب المعاشات وكهل ومجموعة من الشباب ابرزهم (إسماعيل الشيخ ، وحلمى حمادة ولقاء حسنة هـ) زينب (دياب) بهذا التصميم يكثف نجيب محفوظ علاقات وجوه المجتمع في بؤرة مركزية من المفهى حيث الشيوخ يملقون على أحداث الثورة ويترجمون على الماضي وحيث جيل الثورة من الشباب يتناقشون ، وتعترف (غرغلة) للرواية انها تحب كما تبه هو في صمت الطالب (حلمى حمادة) الشباب ثورية والمعتق رؤية يسارية وفكر تقدمى صريح ، لذلك كانت قلقة اسبابه حزينة شاحبة عندما إختفى الشباب من القهوة وترددت اخبار الاعتقالات والتعليب ، ويتساءل الرواية ولكن الظنيتهم تنتمي للثورة ، وتصور أحداث الكرنك وقائع المرحلة الثورية التي تسبق النكسة وما بعدها ... ويظهر في جدل العملية التاريخية نموذج اليسارى (حلمى حمادة) كدعى النماذج السياسية في إكتشافه لتناقضات النظام المصري بين البناء

الشامخ والتحدى لقوى الإستعمار والصهيونية واعتماده على المؤسسة العسكرية والدولة البوليسية وإنتقال قوة أجهزة المخابرات من زمام القيادة السياسية ونشرها الربح مما أدى إلى النهاية إلى كارثة ٥ يونيو ... ويلقى مصيره في المعتقل تحت عطف التعذيب ... وبذلك يقدم نجيب محفوظ شهادة قاتلة على اغتيال اخلاص أبناء الشعب ... مشيراً للواقعة حدثت تاريخياً في معتقلات الثورة ،

تلك هي نماذج المثقف اليسارى في روايات نجيب محفوظ .. صورها نجيب عطفول اعتمدا على القراءة والمشاهدة والتعرف في جلساته على بعض هذه النماذج .. غير إنها ورثهم ما تنضمه من وعى بمشورى وعى وفكر ودور النموذج اليسارى في كل مرحلة ، إلا أن التصميم العقل اغتال حيوتها وتلفاتها ولم تكن في حيوية نماذج من أبناء الطبقات المتوسطة الصغيرة ذات التطلع الطبقي ، إنما نشعروا أرائها وسلوكياتها مستوى فهم وتجربة الكاتب الحارجية عن العقل والتحقيق الإردى لهذه النماذج السياسية اليسارية ،

■ نشر ان هذه النماذج الثورية ابراق لتصورات الكاتب نفسه تهيمن من الساء على أرض الواقع وتكلم بلغة متعالية لم تعرفها عن الثوريين الذين هم خلاصة تجربة معاناة وطموحات الشعب لم عالمهم الداخل الغائر الملى والصعب والشجيج وعديد النزعات والغرائز التي تحكم سلوكياتهم ،

■ إن هذا النهج الروائي الذى سلكه نجيب محفوظ مجرد وصف للظاهرة التاريخية ، فهو يجيب على سؤال يتعلق بأعلاق الكاتب وما عساه سوف يفعل اذا رأى الواقع في هذا الضوء أو ذاك ؟ ولكن هذا لا يضى لنا الطريق مطلقاً فيما يخص بالسؤال الآخر ماذا يرى الكاتب ، وكيف يراه بالفعل ؟ ومع ذلك فها هنا تبرز أكثر المشكلات أهمية من التحديدات الإجتماعية للخلق الفنى ، وسوف نتبين خلالها بالتفصيل الاختلافات الأساسية التي تنشأ بين المنابع الإبداعية للدرجة التي يلتصقون فيها فحياة المجتمع هل يسهمون في النضالات التي تدور حولهم ام هم مجرد مراقبين سلبيين للأحداث على حد قول لوكاش



مقالة نقدية

نقد نجيب محفوظ للقصة

ملاح أولية

- لم تحظ القصص القصيرة التي أبدعها الكاتب الكبير «نجيب محفوظ» طوال رحلته الإبداعية بمثل ذلك الإهتمام النقدي الذي لاقته أعماله الروائية الأخرى، وقد يكون سبب هذا القصور النقدي إزاء أعماله القصصية راجعاً إلى القيمة الفنية العالية لأعماله الروائية والتي مكنت هذا النوع الأدبي أن ينشط ويزدهر ويصبح على الصورة التي هو عليها الآن، ويعترف الكاتب بأنه على الرغم من المجموعات التي أصدرها إلا أنه لم يكتب القصة القصيرة كما يتصورها إلا بعد عام ١٩٦٧^(١) وهو بهذا الاعتراف إنما يؤكد على ما سبق الإشارة إليه من أن محور الاهتمام لديه كان في الاشتغال بتطوير فن الرواية، ولعل الأهمية الخاصة لمجموعات «نجيب محفوظ» القصصية ترجع إلى كونها مؤشرات دالة للتعرف على تطور الرؤية الفنية لدى الكاتب، أكثر من كونها ذات دلالة خاصة في مسيرة التطور التي خاضتها القصة المصرية القصيرة.

- للذك فإن معظم القصص التي أبدعها الكاتب الكبير قبل «حجارة القط الأسود»^(٢) تنتمي في تراكيبها الفنية وأساليب بنائها إلى طبيعة وشكل البناء الروائي أكثر من انتمائها إلى جوهر وشكل ولغة القصة

القصيرة، لكن - وعلى الرغم من ذلك كله - لقد فاجأنا «نجيب محفوظ» بما لم يكن يتوقعه أحد، وبعد مرور أكثر من ثلاثين عاماً على كتابته للقصّة القصيرة «همس الجنون» - ١٩٣٨، يحدث ذلك التطور المفاجيء الذي يشبه الانقلاب في الرؤية الفنية للكاتب حيث ينعكس ذلك الانقلاب على أساليب الأداء ولغة القص وشكل وطرائق التعبير، جاء ذلك بشكل يبدو متردداً خائفاً في «حجارة القط الأسود» ثم سرعان ما انفجر صانعياً في أعماله المتتالية «تحت المظلة»^(٣) «حكاية بلا بداية ولا نهاية»^(٤) ثم أخيراً «شهر العسل»^(٥).

- وفي تتبع إيفاعات القص عند «نجيب محفوظ» فإنه يمكن التفرقة بين مرحلتين متعاقبتين، إحداهما ما قبل ١٩٦٧، والأخرى فيما بعد هذا التاريخ، حيث كانت الهزجة لحظة عبثية تماماً في عينه، وهكذا تكاملت الصورة والألوان والأضواء والظلال، لغة وأخيلة، وكتب «نجيب محفوظ» أعماله الجديدة تحت وطأة الشعور الحاد بالعبث الرواقسي والاحساس العميق بفداحة للمأساة^(٦).

- وترجع الأهمية الخاصة لمثل هذه الأعمال التي كتبها «نجيب محفوظ» بعد ١٩٦٧، إلى

تلك الاكتراحات الجديدة التي قدمها الكاتب، والتي شكلت تحدياً واضحاً على الأساليب القديمة، حيث ثبت عدم الطرائق التقليدية وعدم قدرتها على متابعة حركة التحولات العنيفة التي أصابت مختلف البنى والمجالات في مجتمع يوشك على الإنهيار، فبدأت القصة تستوعب إقصاعات هذا التغير، فمالت إلى التركيز والاقتصاد، واختفت «الحبكة» بمعناها التقليدي، وصار للقصة منطلقها الخاص الذي تكتسبه، من مجموعة العناصر المكونة لها، دون أي تدخل أو إقصاء لوجهات نظر، يتم فرضها من الخارج، وقد بدت ملامح هذا التطور بشكل أقل وضوحاً في «خسارة القط الأسود» ثم تفجر وتآلق في «تحت المظلة»^(١٦) وصار أكثر رسوخاً وتوازناً في مجموعة «شهر العسل».

بدايات التحول

في مجموعة «خسارة القط الأسود» نستطيع أن نرصد بدقة بدايات ملامح التغير عند نجيب محفوظ، إذ أصبحت القصة كياناً ملتبساً دون أية إضافات أو زيادات، واختفت نبذة الوعظ المباشر، والتوجه الفلسفي الواضح، وازدادت الرؤية

حماساً، كما قل اعتماد الكاتب على الوصف المسهب والمبالغة في استخدام عناصر المصادقة، ومعظم القصص تتناول في إطارها العام أزمة الإنسان في مواجهة مصيره، والمصير غالباً ما يعني عند نجيب محفوظ القدر، ذلك القدر الذي يؤدّ دأماً المأساة تلك التي تتمثل في إعفاء الإدارة الإنسانية من كل التزام، ولكنها لا تحررها من التمرقّ الدليل الذي يمثله شعور الجميع بأنهم ضحايا بغرذنب أو جريرة إلا أنهم غير قادرين إلا على السرفس أو الانزواء وفي هذا التمرقّ تلوح الدعائم القائمة التي يستند عليها القدر في إقتناص المصائر: الحظ، والحرفاء، والمعجزة، الغيب.. وهي جميعاً مظاهر للتعبير الفاجع عن الفراغ من المأساة^(١٧) وفي إطار من المواجهة الدائمة بين مختلف الإرادات المتعارضة تتوكل المقارئة التي يتدخل القدر غالباً في تشكيل عناصرها، وتكون المأساة نتيجة طبيعية لتصارع تلك الإرادات، التي لا تمتك في النهاية إزاء سلطة القدر إلا أن تستسلم وتذعن لمختلف الشروط الواقعة.

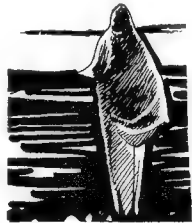
- وفي أول قصص المجموعة «كلمة غير مفهومة» يظهر واضحاً أثر العناصر القدرية ودورها في توجيه حركة الأحداث وتتميتها، ويلعب «الحلم» بكل دلالاته ومستوياته المعقدة دوراً مؤثراً وفعالاً في بناء الأحداث وتعميد مستويات القصص، وفي القصة التي نحن بصدها يحمل الحلم «حنس» بأنه سوف يقتل علي يد ابن غريمته القديم بحسنة الطرايشي، ويصبح الحلم هنا بمثابة العنصر المنجز لمجموعة الوقائع والأحداث، ويستدعي «الحلم» معه مجموعة من المشاعر المتقلبة: الخوف والإستراب، الشك والقلق، وتأتي النهاية المفاجئة - وكأها القدر الذي لا فكاك منه - إذ يقتل الحلم «حنس» في الظلام وسط أتباعه وأهوانه، ولا يعرف أحد من الذي قتله، وتتزايد مساحات الخيال لتحل ثورة الموضوع، وتظل طعنة الليل القاتلة تطرح الأسئلة، دون أي جواب، وتبقى دائماً علامات الإستفهام لتطرح ظلالاً جديدة لا تنتهي

- وفي باقي قصص المجموعة تتغلغل مثل هذه العلاقات الجديدة في نسج الفعل القصصي، ويمكن لنا أن نرى تنويعات هذا العالم الأخذ في التشكل والنمو والظهور،

ويبدو حيث المواجهة قائماً بوضوح في قصة «الصدى» فيتشكل مبدأ «الصراع» وفي قوانين غير مبررة تتسلح بشرطها المجسفة، وفي القصة يظهر بوضوح حيث الفعل الإنساني، فالإبن الذي يهود بعد غياب دام لأكثر من عشرين عاماً طمعاً في التروة، ودعوية في بده حياة جديدة خالية من العنف والشقاء والبلطجة، يذهب إلى أمه، يطلب منها الصفع والمغفرة، لكن بعد حوار طويل يمثل بالهفوة والرجاء والتوسل والأمل، تأتي المفارقة فادحة حين تكشف أن الأم قد أصابها الصمم والعمى، فهي لا تسمع أي كلمة مما يقال لها، كما لا يمكنها أن ترى شيء (جث) تتخفف من أنفاسها فضعفتها أضغاث مضاعفة، وهما هي أنفاسها تتردد على بكاء، ولكنها أبعد من نجم، كالوت غير أنه يفيض بالمداد، وهما هو الأسد، عليك أن تؤدّ حليمك بنفسك، أوسوف يبقى الحلم بلا تأويل.. ص ٣٣) وتفسد العلاقات القدرية برقاب الجميع، فتصبح الإرادات معقدة وفقاً لمشيئة البد القوية، والتي تحرك المصائر، وتصوغ الأحداث، ويلعب الزمن دوراً مهماً في تأكيد «الفاجعة» وترسيخ عناصر المأساة،

« والزمن الموصوع زمن مستقبل في المستوى الاجتماع ، ولكنه زمن عديم في المستوى الفردي ، إنه زمن يحمل في جوفه بذور المأساة ، فالزمن هو القدر ، والقدر روح التراجيديا »^(١) ، وإضافة إلى ذلك كله فإن هناك العديد من الروايات الأخرى التي تشكل قسما من العالم القصصي عند نجيب محفوظ وتحدد مجال تأثيره ، فالطبيعة المكانية الخاصة ، تساهم في صياغة الأجواء العامة ، كما أنها تعمل على تحديد معالم شخصوه ، واعطائهم هويتهم الشخصية ، وفي معظم القصص تقابلنا نفس الأماكن التي غالبا ما تكرر مثل « الزقاق الخمار ، المقهى ، الجبل ، الحساء ، الحسرة ، الخراب ، القرفة . . الخ » والمكان عند نجيب محفوظ له أهميته الخاصة في إعطاء الإضافة العام ، لأنه مكتفٍ بدلالاته الخاصة حتى ليستحيل في النهاية إلى أن يصبح رمزاً يحمل من الدلالات ما يجعله مشحوناً بطاقة كبيرة ، تزيد من قدرته التعبيرية حتى ليكاد أن يصبح جزءاً لا يتجزأ من طبيعة البناء العام للعمل الفني .

- وتعتبر الشخصيات بكل ملامحها الخارجية والداخلية ، من أهم العناصر المكتملة ، فحين تتلام الطبيعة المكانية مع كيانات الشخصيات الفاعلة فيه ، يحدث ذلك الالتئام الذي يدونه ينهايل البناء ولا يقوم الإنسجام المطلوب ، ولعل قصة



« السكران يغني » من أهم القصص التي توضح طبيعة ذلك الالتئام ، وقسم فتاتي التبرة الساخرة لتخفف من وقع العناصر المأسوية ، ودائماً في معظم القصص ، يبدأ الإيقاع خافتاً منتظلاً ثم سرعان ما يأخذ في الارتفاع « خلت الحانة من الزبائن تماماً ، ومسح الجرسون المعجوز على صلحته وهو يشاهد بصوت مرتفع كالتوجع ، ومضى يكوم المقاعد الخشبية والمنافذ العارية ، ومضى صاحب الحانة بين أرجائها المتقاربة ، يتفقد الأركان والمرحاض ، وعدّ القروش على مهل ، وألقى الأدراج المدموسة تحت الطاولة ودرج منضدة المراكات ، ثم أطفأ المصباح المثل فوق الطاولة ، فانخفض الضوء إلى المكان ، وزاد كآبة على كآبة . . ٨٣ » إن هذا الوصف الرتيب الدقيق للتفاصيل الصغيرة يعطي انطباعاً معيناً بالمدوء والتأمل والسكينة ، نرى ذلك بوضوح حيث ينمكس على الإيقاع الخافت البطيء ، ثم سرعان ما يتوكل إيقاع آخر مصاحب للإيقاع الأول ، من خلال تتابع الوقائع التي تحرك البحرية الساكنة ، وتجتزئ الدوائر لتصنع مجموعة أخرى من الدوائر أكثر اتساعاً .

متخلق إمكانات أخرى جديدة ، وفي إيقاع القصص ورغم السكون المؤقت الذي أحبب إغلاق الحانة ، إلا أن الحركة لا تتوقف عن الجريان ، فهناك أيضاً ويدخل المكان المخلق كان يقع « أحد عنيه سائق الكارو ، خلف أحد البراميل الفارغة ، يتحين الفرصة حتى يذهب الجميع ، فيتمكن من سرقة النقود التي يصنق المراكات المخلق ، ويرغم كل مشاعر الخوف والقلق والترقب ، وبعد كل هذا العناء وكل تلك المشقة ، تلعب المصادفة العيشية دورها المرسوم ، حين يَأْغَتْ السارق بالفراغ « دس يده في الدرج بلفه ، وتحسس أرضه من طرف إلى طرف ، ولكنه لم يعثر على شيء . . لا شيء . . البشة . . وداشياً » ما تصل النهايات في معظم قصص نجيب محفوظ إلى مثل هذه اللحظة العيشية التي تلعب فيها « المفارقة » الدور الأساسي في هيمية جميع العلاقات حتى تلتقي جميعاً بأنحاء المأساة .

مؤثرة ، فهناك تلك الرؤى الكابوسية المعلقة التي تظهر بشكل محدود في قصص « حجارة القطن الأسود » ثم تأخذ أبعاداً عميقة ، وتلتئم مع بنية القصص في « تحت المظلة » و « شهر العسل » ، وتعتبر قصة « في الحلاء » من أهم القصص التي تمثل نهاية الرؤية القديمة عند نجيب محفوظ ، كما نعمل في رحها بدايات التفجر الجديدة ، بكل ما نحوى من تمرد ورفض وتجاوز وتجريب ، وفي القصة تتكرر نفس التيمات السابقة ، وتظل الأجواء القديمة تطرح مفرداتها ، فهناك دائماً « روح المأساة » تنفصع عن نفسها ، نتيجة لعجز الإرادة البشرية وعدم قدرتها وفاعليتها إزاء سلطة القدر النافذة ، فحين يعود « شرشاره » بعد عشرين عاماً ، تدغمه رغبة عارمة في الانتقام ، يرجع عملاً بكل ما في القلب من كراهية وحقد ليجد أن عمره قد مات منذ زمن بعيد ، وأن حبيته قد تغيرت ، ولم تعد تتذكر شيئاً ، فهل يستطيع أن يحو دمه واحدة كل ما احتزنه بداخله طوال تلك السنين « خليل عشرين عاماً في المنفى بعيداً عن القاهرة الساهرة ، وفي مجال البناء بالأسكندرية ، لا أمل لك في الحياة إلا الانتقام ، الأكل والشرب والنسود والنساء . . والساء والأرض غرقت في عمام ، وانحصر الإحساس في التحفيز الأليم ، ولا فكرة تخطف إلا من الانتقام ، لا حب ، لا استقرار ، ولا إضاء على ثروة ، ضاع كل شيء في الاستعداد لليوم الراهب . . ص ٣٧ » ويتأكد هذا الضياع وذلك الحواء إثر الهزيمة ، تلك الهزيمة التي تقع غالباً قبل أن تقع أي معركة ، ولعل الزمن - إضافة إلى القدر والمصادفة - الدور الأكثر فعالية في نسج عناصر المأساة ، فالذاكرة تتميز بقدر من الثبات ، ويكون للتناقض والتعارض بين عمل الذاكرة « الثالث » وبين فعل الواقع « المتغير » أثره البالغ في ظهور المفارقة التي تسمح - كلها - اتسع نطاقها - بتغلغل خيوط المأساة في رقعة التسريح الفني ، إضافة إلى تبسّتي أشكال العلاقات العيشية ، والتي تستحيل كل الحيز المتاح في الأعمال التالية .

تحت المظلة ومرحلة التفجير

ترجع الأهمية الخاصة لمجموعة « تحت المظلة » بين غيرها من المجموعات الأخرى

- وإضافة إلى عناصر « المفارقة » الواضحة بكل ما تتيحه من أبعاد درامية

التي أبدعها « نجيب محفوظ » في كونها تعدّ بمثابة التجزير في ملامح الرؤية الفنية لدى الكاتب، إذ طهر شكل قهره واضمحاً على كل الموصفات التقليدية السابقة في الكتابة والتي سبق وأثقل العمل بها، وقد صاغ « نجيب محفوظ » ملامح مرحلته الجديدة - الطفرة - إثر تجربة الهزيمة بكل ما لحقه من اهتزاز وخلخلة وعدم يقين، وقد تأثر نجيب محفوظ في تلك المرحلة المهمة في تطوره رحلته الإبداعية بإنجازات السرياليين وما حققوه من فتوحات، خاصة فيما يتعلق بالإنفتاح على اللاوعي، وأشكال الكتابة الأدبية. »

والكلمات تنبثق الواحدة تلو الأخرى كما لو أملاها صوت من داخلها وتألف ضمن قالب تركيبي صحيح، حتى ولو بدلت صورها غير متناسقة^(١٦) وهذا يفتق إلى حد كبير مع ما سبق أن أوضحه لي عن طريقة كتابته للقصة من أنه كان يبدأ من درجة الصفر « بمعنى أنه لم يكن هناك أي تخطيط مسبق لشكل الكتابة، وكان القصة نفسها هي التي كانت تعبّر عما بداخل من صراعات مختلفة، لذلك فقد كان التعبير فيها تلقائياً... وكنت أكتشف القصة فقط أثناء كتابتها^(١٧) وكما نرى فإن اعتماد التخطيط المسبق وإن فُهم، إضافة إلى الوعي للإنسان في نفسه، إضافة إلى تلقائية التعبير، فإن كل ذلك يعتبر من أهم خصائص الكتابة الأدبية، تلك التي لا تعتبر « نتاج للصدفة وحدها، بل هي بطبيعتها ثمرة للانسان وتعبير مباشر عن الواقع الإنساني^(١٨) ومن هنا فلم تعد الحرفة في الفن مجردة خيصة، بل تجريب ومحاولة ومجازفة^(١٩)، وتبعاً لكل ذلك فقد تغيّرت الأدوات التقليدية في التعبير، وصار للعالم الجديد منطق الخاص « فكل شيء في ذلك العالم يمكن أن يحدث، كل شيء جائز ومحمّل، الزمان والمكان لا وجود لهما، وعلى أرضية وأمية من الواقع ينسج الخيال أنماطاً جديدة من الذكريات والمعلومات والتجسّسات...^(٢٠) كما أصبح للحلم حضور أكثر فاعلية، بل أن القصة تكاد أن تصبح جزءاً من مكونات هذا الحلم الواقعي الكبير، الذي يعتمد على التحولات النجائية والفتلات غير المتوقعة، إضافة إلى غريب التسلل المنطقي المتداد للواقع والأحداث، التي تعد اللغة كما في السابق وسيلة معرفة، بل هي وسيلة لنسيان

المعرفة العادية^(٢١)، واكتشاف نوع آخر من المعرفة التي تفصل حيد الاكتشاف والاكتشاف، لذلك فقد توارت الأتشف البنائية التقليدية ليحلّ محلها أنساق أخرى لا تعتمد على التتابع السببي الذي ترتبط فيه المعلّة بالمعلول بشكل منطقي صارم، وصار العمل الفني يتحرك وفق قوانين مختلفة خاصة به، تعتمد على حركة مستمرة من التفكير وإعادة التركيب وفق صياغات متجددة، وقد ظهرت تجليات أخرى لمثل هذا النوع من الكتابة كان « محمد حافظ رجب » و« مجيموسعه » (الكسرة ورأس الرجل^(٢٢)) أبرز تحقّق لها، فلم تعد القصة مجرد « حبكة » لها مقدمة ونهاية، كما لم توجد الأنساق التقليدية في ترتيب الوقائع، واختلف مفهوم الزمن حيث أصبح بالإمكان اشتباك المساحات الزمنية داخل حيز زمني محدود، واختلفت وفقاً للتصورات الجديدة شكل الإنكسارات الفنية، وطرائق استعمالات مفردات النص، ونوع الاختيار التقني، فظهرت متغيرات جديدة ساهمت في تشكيل عناصر هذه التصورات، فتم عزل الحوايط الوهمية بين الداخل والخارج، وتخلّصت القصة من عبء قيود كثيرة، كما تراجمت المسافة الفاصلة بين الحلم والواقع، وبين المعلول واللامعلول، واختلطت الحدود بين المكان والزمان، كل ذلك في رؤية « فانتازية » تبدو مغرقة في الخيال، منغصة في صلب العلاقات اليومية لحياة البشر^(٢٣) وقد استطاع « نجيب محفوظ » أن يستفيد من كل التجارب السابقة، ويقدم رؤية متفردة، أصيلة للتعبيرات الجديدة، هذه الرؤية التي يمكن أن نقصّي ملامح تجلياتها في مجموعته الجميلة « تحت المظلة » ثم بعد ذلك في « شهر العمل » و« حكاية بلا بداية ولا نهاية ». وماقّى قصصه القصيرة الأخرى.

« نظرة إلى ما تحت المظلة »

تكمّن القيمة الحقيقية للقصص القصيرة التي كتبها نجيب محفوظ فيما بعد هزيمة ١٩٦٧، ليس فقط في القيمة الفنية التي تطرحها هذه الأعمال، وإنما في مدى جرأة المفارقة، وماحوتها من إمكانية التجريب والقدرة على ارتياد مناطق جديدة للتعبير، بل يكن أحد قل خاضها من قبل وفي قصة « تحت المظلة » والتي تحمل نفس اسم

المجموعة يمكن لنا أن نذكر بوضوح أهمية التحول الجديد الذي يعكس تطوراً يبدو مفاجئاً في لغة الكاتب وطرأ تغييره، إذ تتشابك معظم العناصر القديمة، لتستحيل إلى ما يشبه الانفجار، فتتغير الرؤية، وتتفكك الوقائع، وتتهرب المشاهد في تتابع يبدو غير خاضع لأي سيطرة عقلية مسبقة، ويغيب التصميم الأدبي الذي يراعى ليعمل على نوع آخر من التصميم يعتمد على وحدة الانطباع العام، ومثلاً يحدث في معظم قصص « نجيب محفوظ » فإن البداية تبدأ عادة جداً، في إيقاع يبدو بسيطاً متناهماً، ثم سرعان ما يبدأ الخلل ليكشف عن غنثف التناقضات المأسوية، وفي « تحت المظلة » يبدأ الحدث تقليدياً، لكن الأجواء المحيطة تنلر برباع ما قبل العاصفة « إنمقد السحاب وتكافئ كليل هابط، ثم تساقط الرزاز، اجتاحت الطريق هواء بارد مفعياً بشذا الرطوبة، حتّ لنارة خطاهم، غيرة نقر تجمّعوا تحت مظلة المحطة... ص ١٥ ».

وتصبح المظلة وكأنها العين السحرية أو صندوق الدنيا الذي نطلّ منه على مشاهد القوة والعنف واللامعقول، وتترجح دائماً الحدود الفاصلة بين الحلم والواقع أو بين الواقع والخيال لتفتتح الرؤية على المشهد الكابوس، أو كابوس المشاهد « لنس يظهر فجأة، مفارقات حوادث تصادم، مشاهد قتل، غزل فاضح، لحظات جنس، صحراء تظهر، مدن تقوم، قوافل من الجمال، سائحون، بنو مع خواجات مشارك طاحنة، مقابر تقام، أموات تدفن، رؤوس غارقة في الدماء » كل هذه الصور تظهر فجأة لتختفي ويظهر غيرها، ودائماً هناك الناس « تحت المظلة » يتابعون ما يحدث دون أدنى اهتمام، والشرط أيضاً يظل واقفاً، لا يتغيّر ما يدور أمامه، وكأنه يشارك في هذا العرض المأساوي، ودائماً ما تتسع ملامح اللوحة الكبيرة لتتسعوب حالات جديدة تعبّر في مجملها عن خيال الواقع وفداحة المأساة « استقبل الطريق من الخال الحائل حيلة جديدة، جاءت من الجنوب قافلة من الجمال يتقدمها حادي، ويفردوا رجلاً ونساء من البدو، عسكرك على مبعدة قصير من حلقة اللص الرقص، شدّت الجمال إلى أسوار البيوت ونصبت الحقيام، وتفرّقوا... فمهم من تناول



علماءه ، أو راح يحسبى الشاى أو يدخن ، وبعضهم غرق فى السمر ، ومن شمال جاءت مجموعة من سيارات السباحة عملة بالخواجات ، توقفت فيها وراء حلقة اللص ، ثم غادروا واكتبوها من الرجال والنساء ، ففتروا جماعات تستطلع المكان فى هم دون مبالاة بالرفص أو اللص أو المسطر ص ٨ ، ومن خلال كل الصور والمشهد المتنافضة تتعرف على طبيعة هذا العالم الغريب ، فلا تفارقنا الدهشة حيث تجتمع فى لحظة واحدة كل تلك الأشياء التى لا يمكن لها أن تجتمع ، فى لحظة تشبه الحلم ، غير أنها لا تقتصر إلى الواقع والحقيقة ، وتظل المشاهدات تتابعها لا تكف من التناقض والجريان ، لتؤكد على عبث العقل الإنسان وعدم جدواه فى ظل ظروف الفهر ، وفى إطار علاقات تفتح نكرة البشعر ، وتحيلهم إلى مجرد أدوات صباه عاجزة عن إمتلاك قوتها ، وتحديد ملامح مصيرها ، فكانت لا مقبولة الفعل أبلغ دليل على إدانة مثل هذا المجتمع الذى يلبس الأتفة ، ويؤارى خلف مقولات فارغة المعنى وغالية الدلالة ، لذلك كان لا بد من حدوث مثل هذا الانفجار فى لغة التعبير عند كاتب يحترم التقاليد الفنية ويحافظ عليها ، ومن تحت المظلة التى اختارها الكاتب كان يمكن متابعة حركة الفعل الإنسان المحكوم عليها بالعبث ، وهى تصانع الفراغ ، وتجاوز الغير معقول أبل عمال بناء كثيرون ، تتبعهم لوريات ضخمة

مثقلة بالأحجاج والأسمت وأدوات البناء ، وسرعة مذهلة شيّدوا قبراً رائعاً ، وعلى مقربة منه أقاموا من الأحجار سرباً كبيراً ، بالملاات ، وزيّروا قوائمهم بالورود ، كل ذلك تحت المطر ، ومضوا إلى حطاط السيارتين فاستخرجوا منه الجثث ، مهشمة الرؤوس ، عترة الأطراف ، وضفوا إليها جثة المكفى على وجهه من تحت العاشقين اللذين لم يكفّا عن ممارسة الحب ، ثم رصوا الجثث فوق السرير جنباً إلى جنب ، وتحزّروا إلى العاشقين فحملوهم معاً وهما لا يتفصلان فأودعوهم القبر ثم سدّوا فوقه وأهالوا عليها التراب . . ص ٨ ، إنه عالم موحش يحتلّه بالكآبة ، تسيطر عليه إحقاقات كابوسية مقبضة ، إنه عالم ما بعد الحزّة ، والنفس لم تستعد قدرتها على المواجهة بعد ، وفى القصة تحت المظلة كان لابد من نهاية تتفق وطبيعة جو المأساة واللامعقول ، يحدث ذلك حيناً يبدأ الواقفون تحت لحظة فى الإنتباه وسؤال الشرطى عن هذا الذى يحدث ، ويكون الرد الوحيد هو القتل « تراجع خطوتين ، سدد نوحهم البندقية ، أطلق النار بسرعة وإحكام ، تصاقطوا واحداً فى إثر الآخر جثة هادئة ، إنطرحت أجسادهم تحت المظلة ، أما الرؤوس فتوسّدت الطوارق تحت المطر . . ص ١٤ »

- وفى باقى قصص المجموعة تتردّد أصداء خلفه لشل هذه النبرة فى تشكيل وقائع القصة ، لكن على نحو أقل حدة وأكثر حماساً ، إذ تخفّ شدة المفارقة ، ويقلّ الاعتماد على التناقض العشوائى الحر للصورة والافتكار ، لكن يبقى ذلك الغموض الدال الذى يفتح طاقات متعددة تضيق إلى ثراء العمل الفنى ، وفى معظم القصص تكون هناك جريمة ما ، وهى غالباً ما تحدث أثناء النوم أو عدم الانتباه فيحدث القتل أو الاستلاب أو كليهما ، وفى قصة « النوم » يحدث القتل بينما يكون البطل نائماً فى حديقته أو ما شابه ، تموت حبيبته بالقرب منه ، لكنه لم يسمع استغاثتها فلا يتمكن من إنقاذها ، ويعرف البطل أنه مسئول عن كل ماحدث فيدين نفسه ، لكن هل تمهدى الإذانة ؟ وما يقاب نفسه على عجزه « تجلّى إليه أن العين كلّها تتعقبه ، إنه فى الواغ مطارد ، منهم ، مجرم ، إنه مسئول عن الاستغاثة الضائعة لأمير . . ص ٢٦ وفى

القصة الأخرى « الظلام » ومع نوم آخر تحدث جريمة الاستلاب فهناك هؤلاء الناس ، الذين يجتمعون فى حجرة منعزلة ، بعيدة ، مغلقة ، يستمتعون بالمزلة ويتدخين الحشيش « كيف هو الظلام كأنه جدار غليظ لا يمكن أن تخترقه عين ، هنا لا شيء يرى البتة ، إنهم يجتمعون فى عدم ، ولا صوت إلا قرقرة الجوزة . . ص ٣١ » ودائماً تصبح الظلمة مرادفاً للطمانينة ومشاعر الأمان ، « نحن مدينون للظلمة بالسلام الذى نعلم به » « لا شيء حقيقى إلا الظلام والصمت » وفى الحجرة المغلقة ، والمنزلة تتوالى الاكتشافات الغريبة ، وتتجلى الحديقة كما تفسر المأساة عن وجهها القبيح ، فيحبسها بينام الجميع وهم لا يشعرون ، يستيقظون ليجدوا أنهم قد فقدوا كل شيء ، ليس هوياته أو نفوذهم فقط ، لكن إرادتهم أيضاً ، حين يعتقدون بأنهم أسرى لعبة حمقاء ، فإن صرامة الصور تمدهم مرة أخرى إلى حقيقة وضعهم المأسوى « ستفقدون القدرة على الكلام ، كما تفقدتم القدرة على الحركة ، إنطرحوا جنباً فوق الثبّت ، نفدا سيستقبلكم الحلاء أجساداً فتيّة مبطل بندى المحسور . . ص ٣٩ » إنها حالة من الاستلاب كاملة ، يتم التعرض لها أثناء لحظات النوم ، وهكذا يعود « نجيب محفوظ » إلى طرح شبك الرموز لتستقطب ما تشاء لها من معان ودلالات ، وتتراجع صيغة القصة بين المفارقة كى « تحت المظلة » وبين محاولة إحداث توازن فى ، بحيث لا يتم الإغراق فى التجريب ، ودون الابتعاد عن جوهر الإنجازات التى تحفقت من قبل . .

« نحو صيغة للتوازن »

- من الملاحظ فى المرحلة ما بعد ١٩٦٧ ، بالنسبة للأعمال القصصية التى كتبها « نجيب محفوظ » والتلذذ العنيف فى ، وأساليب الأداء وطرائق التعبير الفنى ، ولعل هذا التلذذ يعكس فى صورته الحقيقية رغبة الكاتب العارمة فى التجريب والبحث عن صيغة جديدة تتيح له التعبير عن مشكلات الواقع الجديد ، وقد يعود ذلك التلذذ أيضاً إلى غياب أى تخطيط مسبق بالنسبة لتقنيات القصة ، وبالتالى شكل العلاقات اللغوية ويتحدث « نجيب

عُفُوفٌ، عن خبرة الكتابة أثناء هذه المرحلة فيقول «مارست الكتابة للمرة الأولى في حياتي» وليس في رأس آية فكرة ولا أي موضوع^(١٧)، وقد سادت قصص هذه المرحلة الكثير من المواقف والمشاهد والحوارات التي يفتلب عليها الطابع الفكري والفلسفي، وتلك التي تلي إحتياجات آنية مباشرة، مثل «فنجبان شاي» في مجموعة «شهر العسل» والتي نلعم فيها بوضوح آراء الكاتب في حرب فيتنام، ومشكلات البطالة، وإرتفاع الأسعار واضطهاد الزوج، وغزو الفضاء... الخ، ويعترف الكاتب صراحة بأنه قد تمعدت الكتابة عن كثير من المشكلات اليومية والتي تحتاح العالم، باعتبار «أن للفن دوراً في خدمة المجتمع، يؤدبه كيها راى له بالوسائل التي تساعد على إداه هذه الخدمة»^(١٨)، وقد توسع في شرح هذا الدور، وزاده وضوحاً حين قال «لنفترض أننا الآن في ثورة، وأنني لا أستطيع أن أساهم فيها إلا بقصة لن تدوم فغالبية أكثر من أسبوع، فإنني أكتبها لا أهتم بموتها بعد ذلك طالما أنها أدت وظفيتها، وهي حين تؤدى هذه الوظيفة فإنها لا تموت»^(١٩) من ذلك يمكن أن يتضح لنا بشكل دقيق أسباب غلبة المباشرة، وسيدة، والحوارات، تلك التي تعكس وجهة نظر الكاتب الشخصية في مشكلات الحياة والواقع، لكن، وعمل الرغم من ذلك كله، يظل ترقى الكاتب عارماً في محاولة التوصل إلى جوهر تلك الإشاعات التي تحكم حركة المجتمع الجديد، وتشكله، وتؤثر فيه، وتكتس قصة «شهر العسل» المعنونة بإسم المجموعة، من أهم القصص التي تشكل إمتداداً فنياً لفرصة التجربة الفريدة التي أفصحت عن تجلياتها في مجموعة «تحت الظلة» وفي القصة يستمر عالم الكابوس سيطراً، دائماً ما نواجه بشكل الحركة المقبلة، إذ يذهب المنطق الحكائي التقليدي، وتظهر صيغة جديدة للفن، لا تفرق تماماً في إسماء «العينية» القديمة، كما تستعيد - في نفس الوقت - من مجمل الإنجازات والتي سبق تحقيقها، وفي التجربة الجديدة، يتم للكاتب أحداث صيغة متوازنة للفن تتناثر فيها كافة المعطيات، وفي القصة «شهر العسل» نتعرف على الشاب الذي تزوج حديثاً، يأتي

إلى شقته الجديدة مع زوجته لقضاء شهر العسل، وفور أن يدخل الشقة مع عروسه يفاجأ بروائح غريبة، وبدلاً من أن يجد الخادمة في إستقباله، يظهر له «الرجل الغليظ» الذي يرفض الخروج من المكان، ويصر على البقاء، ولا تنتهي المواجهة عند هذا الحد، بل تتوالى سلسلة الوقائع الغريبة، فمن خلال المحاربات المليئة لإستقبال العروسين يتقدم العديد من الأشخاص الذين نهجهم هوسيتهم، ولا تعرف من أين جاءوا، يظهرن فجأة ليثيروا الصخب والضجيج في قلب المكان المهادى، وحينما تحاول العروس طلب النجدة من الجيران، تقابحاً بوابين من الحصى والحجارة، فتغلق النافذة، ويظل الزوجان أسرى عصابة غريبة لا تتورع عن فعل أي شيء، عصابة مكونة من أشخاص لا تكاد تتعرف على هويتهم «راقصة، طبال، زمار» إضافة إلى «الرجل الغليظ» وذلك العملاق الذي يتم إكتشافه بداخل الدولاب، ويذهب الجميع مليكتهم للمكان، ومن خلال سلسلة الوقائع التي يلتمح فيها الواقع بالكابوس، يتصاعد الأفياع، وتستمر حركة الصراع، وكان لا بد من وقوع المأساة فسرعان ما تقوم معركة ضارية، يتحول المكان على إثرها إلى حطام وإرتطمت في الشقة الجديدة قوى المقاومة بقوى الغدر، فإنتخرطت في معركة شاملة تحت ألسنة اللهب المتدلم، والماء المتدفق، وقطع الأثاث المتطايرة، ص ٣٣ «ورغم كل هذه القوى الغريبة التي تحاول تدمير كل شيء، فإن ثمة بارقة أمل تبدأ في التسلل إلى عالم «نجيب محفوظ» القصصى فالغريباء - هذه المرة - يتم طردهم، ويتزاح الكابوس عن رغبة مؤكدة في البدء من جديد، وتكون نهاية القصة «لم يضع شيء لا يمكن تمويضه» علامة على تخلق مرحلة جديدة في إبداع «نجيب محفوظ» - مرحلة أخرى للبحث عن إمكانات جديدة للتعبير، تترى لغة النص وتطغ بمساحات الإبداع إلى أفاق أكثر رحابة وأصالة وعمقا ♦

هوامش

- ١ - د. خال شكري - نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة ١٩٨٨.

- ٢ - نجيب محفوظ، حارة القط الأسود - قصص قصيرة، مكتبة مصر، ط ٦، القاهرة ١٩٨٤.
- ٣ - نجيب محفوظ، تحت المظلة، مكتبة مصر، الطبعة الرابعة، ١٩٧٨.
- ٤ - نجيب محفوظ، حكاية بلا بداية ولا نهاية - مكتبة مصر، الطبعة الأولى ١٩٧١.
- ٥ - نجيب محفوظ، شهر العسل، مكتبة مصر، ط ١٩٧١.
- ٦ - د. خال شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، هيئة الاستعلامات، القاهرة ١٩٨٨ ص ٨٥.
- ٧ - عمود أمين العام، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٠.
- ٨ - د. خال شكري، المتنى، دراسة في أدب نجيب محفوظ، مكتبة الزنباري، ط ١ سبتمبر ١٩٦٤ ص ٩٠.
- ٩ - السابق ص ١١٨.
- ١٠ - ميشيل كاروج، أندريه برتوني والمعطيات الأساسية للحركة السريالية، ترجمة إلياس بديوي، دمشق ١٩٧٣ ص ١٧٢.
- ١١ - أنظر حديث سبق أجريته بجلة الثقافة الجديدة بعنوان «مع حميد الرواية العربية» - عدد مزدوج ١٥، ١٦ أبريل ١٩٨٨ ص ١٤٣.
- ١٢ - ميشيل كاروج، أندريه برتوني والمعطيات الأساسية للحركة السريالية ص ١٣٧.
- ١٣ - والاس فارلي، عصر السريالية، ترجمة خالدة سعيد، منشورات نزار قايرو - بيروت ١٩٦٧ ص ١٧٨.
- ١٤ - محمد حافظ رجب، الكثرة ورأس العبد السابق ص ٧٢.
- ١٥ - محمد حافظ رجب، الكثرة ورأس الرجل، دار الكتب العرب، القاهرة ١٩٧٧.
- ١٦ - محمد كتيك، علامات التحليل في القصة المصرية القصيرة (١٩٣٥ - ١٩٨٠ الموسوعة الصغيرة - بشارد ١٩٨٨ ص ٣٩).
- ١٧ - د. خال شكري، نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل، الهيئة العامة للاستعلامات، القاهرة ١٩٨٨ ص ١١٤.
- ١٨ - المصدر السابق ص ١١٥.
- ١٩ - نفسه ص ١١٦.

- ٢ -

أريد امرأة أبة امرأة و ص ١٤٦ صرخة مدوية مرعبة تبدأ بها القصة ، وكان كل للمشكلة هي الجنس ، لكن سرعان ما ندرك أن هذه الرغبة نموه لما تحت السطح ، فالمشكلة أكبر من مجرد رغبة جنسية وإنما مشكلة اقتصادية اجتماعية سياسية على كافة المستويات ، فالجنس عند البطل يعنى الزواج (لوم الحياة الشرعية المستقرة) ص ١٤٧ إذن الجنس = الزواج = الحياة الشرعية ، وهذا من حقه بل من أبسط حقوقه ككائن اجتماعي بشري ، لكن كيف يتسنى له الزواج ؟

يقول البطل صراحة (لا يغيب هنى ما يقال عن الزواج وتكاليفه - مهر والشقة وخلو الرجل - يلزمي قرن من الزمان لأتقصد نفقات زوجة عادية . انه طريق مسدود تماما) ص ١٥٠ ثم يؤكد بعدها (الزواج مستحيل ، والانصراف أصبح خيالاً التكاليف يفصل اخواننا العرب) ص ١٥٥ وهنا تبدأ أسباب الأزمة تتكشف وعندما تشدد أزمة تفكر في الحرام ويسأل صديقاً له عن طرق الوصول للحرام فتصدده الأسعار الخيالية فريد صديقه (العرب والتضخم والانفتاح) ص ١٥١ وتتلسم ثلاثة اتجاهات أدت إلى الأزمات الاقتصادية في مجتمعنا كما يراها هذا الجيل الجليلد جبل .. هل عبد الستار و ربما كما يراها نجيب محفوظ وهى :

الأزمة = العرب + التضخم + الانفتاح .

- ٣ -

ونعود إلى البطل الذى يقدم لنا بطلانته الشخصية لتعرف عليه (هل عبد الستار ، فى السادسة والعشرين من عمرى ، ليسانس حقوق ، موظف بالشركة د.د.س. ولدت مع الثورة ، ناهزت الحلم عام ١٩٦٧ المشوم ، نلت ليسانس الحقوق عام ١٩٧٤ ، الحققت

التغير الاجتماعى فى رواية الحب فوق هضبة الهرم

جمال نجيب التلاوى

ان المشاكل التى تولزل مجتمعنا الآن ليست وليدة الصدفة ، وإنما لها جلورها وأسبابها ولعل الكثيرين يتفقون على أن ثمة تغيرات جذرية قد حدثت فى المجتمع المصرى فى فترة السبعينيات أدت هذه التغيرات إلى زلزلة أصعاق المجتمع وقيمته .. ولقد نشأ جيل جديد مع هذه الفترة ... جيل فتح عينيه على الفهر والفقر والظلم الاجتماعى .. فلذا به ينظر للماضى فى غضب وسخط وللمستقبل فى حزن وياس .. وليس أسامه إلا مواجهة الحاضر بواقعه المؤلم .

ونجيب محفوظ كاتب شديد الوعى بواقعه ... شديد الحساسية لتطور مجتمعه ... ولقد وجئنا العدد الأكبر من مبدعينا انفصلوا عن مجتمعه ولم يحاولوا التعبير عن هذه القضايا الجديلة التى طغت على سطح الواقع .. ولم نجد فى كتابات نجيب محفوظ الأخيرة غير هذه المجموعة التى تحوى قصتين طويتين هما « أهل القمة » و « الحب فوق هضبة الهرم »^(١) موضوع البحث استطاعا التعبير عن هذه القضايا الجديلة ... لكن إلى أى مدى استطاع نجيب محفوظ أن يعبر جسرا من التواصل الفنى بين قضايا الجيل الجديد وبين عله الروائى ؟



بالشركة عام ١٩٧٥ كنت من حملة الثانوية علمي ، وكان أمل أن ألتحق في الصيدلة والكيمياء ، خاتمي المجموع ، حلتي تيار التنسيق إلى كلية الحقوق بشهادتي العلمية) ص ١٤٧ .



لنحظ في نهاية هذه الفقرة طريقة نجيب محفوظ في وصفاته النقدية السريعة والتي تتخلل هذه القصة ، فالترزيع الخاطئ لمكتب التنسيق دلالة على نظام تعليمي خاطيء لا يراعي الاستعدادات الفطرية ولا العقلية للدارسين ، وهو يستخدم هذه الطريقة كثيرا فمثلا لقاء « على عبد الستار » بالصحنى القديم ادانة سريعة لجبل هذا الصحنى الذي يصبح بحلول جامعية وفيه أخلاقية في حين أنه وصل إلى مركزه وثروته بحل فردي انتهazy ، وكذلك تعليقه على رأي شيخ الأزهر فيما يتعلق بحادثة الشاب الذي اغتصب امرأة (اما كان الأجدر بالشيخ الأكبر أن يقترح حلا إسلاميا للمأزجين عن الزواج ؟) ص ١٥٧ وهذا تساؤل ربما يخرج من نطاق البطل ليلتصق بالقصاص — فهل يسخر القاص من الإسلام ويتمه بالمعجز من مواجهة الواقع وقشله في تقديم حلول ؟ أم أن نجيب محفوظ يعرض وجهة نظره « على عبد الستار » للمثل للجيل الجديد المضغوط ، الرافض لكل شيء خاصة وأنه في نفس الصفحة يسخر من اليسار ويرفضه ؟ حيث يقول عن الصحنى (عاطف هلال ذوال مال وبين ذلك يحقر الحلول الفردية ، وهو لم يصل إلى مركزه المرموق إلا بأجل فردي انتهazy) ص ١٦١ إذا كان القاص يعرض لوجهة نظر الجيل الجديد جيل « على عبد الستار » ويتمه بأنه جيل متحلل من القيم والانتباهات والدين والأيديولوجيات ، نظرا لظروفه القاسية ، فاعتقد أن هذا الجيل ليس متحلا بهذا القدر وأن انتباهه موجود ، لكنه مازال يتخبط — يبحث عن حل ، وإذا كان ذلك رأى القاص ، فأنتا تختلف معه كثيرا . ويبدو هنا واضحا الصورت العال على للقاص وفرض نفسه ورأيه على بطله .

البطاقة الشخصية تحدد هوية هذا الجيل بوضوح حيث جعل نجيب محفوظ — وبطريقة نية ذكية — عطلين متوازئين — ويربطان بين الأحداث الهامة لحياة البطل وبين الأحداث الهامة في تاريخ مصر المعاصر حيث نجد :

فهذا الجيل يحمل أفراس وأحزان مجتمعه ، ينمو معه ويكبر وهكذا يسير الخطان متوازيين على المستوى الفردي للبطل وعلى المستوى القومي للوطن الأم مصر .

— ٤ —

وإذا حاولنا تتبع خطوات شخص هذه القصة من خلال مجابهتهم للواقع على المستوى الاجتماعي نجد أن هناك أربع مراحل أو خطوات ، سوف نتبعها فيما يلي :

المرحلة الأولى :

ومثل الصدام الأول لعلاقة البطل « على عبد الستار » بالواقع المتمثل في عمله فالحمل لا يحتاج له يكشف أنه عمالة زائلة ، وأن لا كرسى له في العمل ، وأن عليه أن يحضر في مساعيد الحضور والانصراف للتوقيع وما بين هذين الموعدين هو حر فيها بفعله ، فالعمل إذن لا يشغل فراغه ولا يمل له مشكلته ، فلا يهيد منه ولا يهيد ، فالحمل أمامه هو التسكع في الشوارع وراء النساء ، حتى تأل و رجاء عمده المرفقة الجديدة فيسهر بشوة كبيرة عارمة فقد وجد ما يشغله وما يمل فراغه العاطفي ويشبع إلى حد ما فهمه الجنسي ، وإن كنت أعتقد أن فكرة الجنس كما سبق وأن أشرت ليست فكرة مستقلة منفصلة عن بقية المشاكل وإنما هي نتاج كل الصعوبات التي أمامه ، لذلك يكرر كثيرا عبارة « ما هذه الهجة المنعشة ؟ » ويررب معها من ملل العمل الذي يلفظه ، في ذمته فكرة المجرة والعمل في الخارج ، فيصبح توافق مع العمل هنا سليا .

البطل « عبد الستار » + العمل ← صدم توافق وتكون النتيجة عمل المستوى الاجتماعي : القتل

ويظل البديل الذي يحول هذه المعادلة إلى النجاح هو الحلم بالمجرة في يوم ما .

المرحلة الثانية :

وهي تتمثل في ذلك الحدث الجديد الذي يفاجئ الأسرة وهو الخطيب الذي يتقدم لحبة « نعي » الطالبة في الثانوية العامة . أن الخطيب (عمل في السعودية أعواما ، يملك شقة في المعادي وسيارة نصر) وهو سبلا . وتقع الأسرة في حيرة فألاب يقبل

الميلاد (ميلاد البطل) = ثورة ١٩٥٢ ، الشباب (مرحلة الشباب) = هزيمة ١٩٦٧ ، النضج (التخرج من الجامعة) = حرب أكتوبر ، بداية الحياة العملية = بداية الانفتاح الاقتصادي —

والانفتاح الاقتصادي عند هذا الجيل يعني تغير الهرم الاجتماعي وانعكاسه وبداية مشاكله الاقتصادية ، حيث يدور حوار بين الأب وابنه :

(— الأسعار ترتفع ونحن ننخفض — كنا طبقة وسطى فأصبحنا من الطبقة الدنيا —

— نحن الفقراء الجدد في مقابل الأغنياء الجدد) ص ١٥٣

إننا الانفتاح الاقتصادي يعني « فقراء جدد أغنياء جدد » .

ويطأنا تنتمي لطبقة الفقراء الجدد أو الطبقة الدنيا وهذا يعني بالنسبة للبطل الفقر ، فإذا رفضنا كلمة الانفتاح الاقتصادي واستبدلناها بمفهومها لدى البطل تكون المعادلة الجديدة .

بدلا من بداية الحياة العلمية = بداية الانفتاح الاقتصادي تصبح بداية الحياة العلمية = بداية الفقر وإذا فلامح هذا الجيل الذي ينتمي له « على عبد الستار » هي :

للميلاد = الثورة ، الشباب = الهزيمة (١٩٧) ، النضج = الانتصار (١٩ أكتوبر) ، الحياة العلمية = الفقر فهذا الجيل لم ينشأ من فراغ ومشاكله لم تظهر فجأة وإنما وثيقة الصلة بالمجتمع المصري وتاريخه ، هذا الجيل هو جيل الثورة الذي ولد مع الثورة وتفتحت عينه على الحياة ليتلقى الدرس الأول وينضج مع حرب أكتوبر ، لكنه لا يتعامل إذ عند ما يتسنى له خوض الحياة العملية يواجهه الفقر . إذن

من حيث المبدأ ، والألم ترفض من حيث المبدأ تقول له (ليس من مقاننا) ص ١٦٦ فريد عليها الأب بواقعية تحمل الحرارة والألم والسخرية من الواقع الكئيب (انتهى مقاننا من زمان) ص ١٦٧ .

أما « مها » الأخت الكبرى ود على « فيها يتظران رأي » نبي « والجميع مقتنعون تماما بأن الحل هو الهجرة للمهاجرين كان الأب يظن أن الخلاص في مجتمعة الجديد هو « العلم والعمل » ص ١٥٢ لكنه في النهاية يكتشف أنها لا يوصلان حل ويعترف بالحل الجديد (ان تعلموا ذات يوم في الخارج) ص ١٥٤ الهجرة (- احل السلي لا يتحقق للكثيرين) ص ١٥٤ والألم تحمل أن تتم ابتهاج التعليم وتعلم حتى يتقدم لها رطلان كبيران في السن وليدسيا ثروة على أن الأحاديث عن « الأسماء ترتفع ونحن ننخفض » ص ١٥٣ فان الوالد يطلب من « على » ألا يذكرها أمام أخيه « حذار أن تردد ذلك أمام مها ونبي » هذا الأسلوب الذي يتبعه الأب مع بناته يمثل سياسة التحذير والتسوية وانعقاد الحقائق من الشعب .

مع كل هذه الأفكار التي تتراود أذهان أفراد العائلة يأتي موقف « مها » واضحا وصريحا « مواقف » ويعلم « على » حل ذلك (- هو مقبول من ناحية المبدأ) أنه يتصم اليوم إلى طبقة جديدة (ص ١٦٧ . . .) ويصبح توافق « مها » مع الحياة هنا توافقا إيجابيا واقعيا . فتكون المعادلة : « مها » + السباك ← الزواج والتوافق الواقعي . وتكون النتيجة على المستوى الاجتماعي : النجاح

ولعل هذه المرحلة هي المواجهة الوحيدة مع الواقع التي يتحقق لها النجاح .

المرحلة الثالثة :

تتضح في مواجهة البطل للصحن الكبير القديم وهي مواجهة بين جيلين الجيل القديم والجيل الجديد أو جيل الآباء وجيل الأبناء . ونلاحظ أن « على عبد الستار » يشابه الصحن « عاطف هلال » مرتين وفي كل مرة يلقاه فيها يكون بطلنا في قمة التأزم ، وكان القاص يبينها إلى أنه في وقت الأزمات لابد من اللقاء الأجيال وتواصلها فربما يجد جيل الأبناء الخلاص عند جيل الأساتذة

والآباء ، والصحن يمثل جيل الآباء بحكم سنه وخبرته ، ويمثل الأساتذة والمفكرين بحكم طبيعة عمله . فهل العودة للماضى أو لجيل الآباء والأساتذة هي الخلاص ؟

يتساءل « على عبد الستار » (- ألا يوجد رأي عند جيل الأساتذة ؟) ص ١٥٦ -

ويذكر له « على » الحلول التي قابلها والتي يرفضها (- توجد أمثلة كثيرة أرفض أن أتقيد بها ، أعرف أسرة حلت مشكلتها بالدعارة ، وعرفت زميلا احترف السطو على الشقق في أثناء الصيف) ص ١٥٦ فيصح الصحن الهجرة ثم يناقش نفسه ويكمل (اني سألزت أحضر الحلول الفردية) ص ١٥٧ وكان « على » يعلم أن الصحن يساري فقال له يبدو (- جئتك عارضا أزمة ملحة تتطلب حلا عاجلا وما أنت تصحى بالانخراط في عمل سياسي من أجل تغير المجتمع ، وعلى ذلك فعل أن أنتظر حلا لمشكلتي يحيى مع القرن القادم) ص ١٥٧ .

ويكتشف زيف الأساتذة فيؤكد (أهم كذابون . . . كذابون . . . يعلمون أنهم كذابون ويعلمون أننا نعلم أنهم كذابون . ومع ذلك فهم يكذبون بأهل صوت ، ويتصدرون الغافلة) ص ١٥٧ صدمة مع جيل الأساتذة أصحاب الكلمات الجوف .

وقابل الصحن مرة ثانية عندما تشتت به الأزمة بعد أن يغضب زميلته « رجاء ثم يفشل ويرب منها . فهل هو ينشد الخلاص عند الأساتذة أم يعتبرهم مشغلين عن هذا الضياء ؟ لكنه لا يتمالك نفسه فيض غضبه للصحن (- تحرر من الأكليسيات لتعرف الدنيا على حقيقتها) ص ١٨٠ انها صفة من « على » على وجه الصحن المتألق ثم يعريه أمام نفسه (- ما كنت ؟ وماذا أصبحت ؟ وثبت في الوقت المناسب عن السفينة وهي تغرق) ص ١٨١ لقد عرف حقيقة الصحن صاحب القيم المزيفة (- انت من الذين باعوا الدنيا وخسروا أنفسهم) ص ١٨١ وفي اليوم التالي (بدأت بعاصره اليومي في الصحيفة فوجدته يتحدث عن الطوفان الجديد ، وانه لن ينجو من الفرق إلا من يلوذ بسفينة المبادئ) ص ١٨٠ ويتركه وقد غثت أزمتة النفسية بعض الشيء .

فتصبح معادلة التوافق مع جيل الآباء والأساتذة : سلبية .

على عبد الستار « عاطف هلال نقاش الصحن صراحة على الجيل الجديد + جيل الآباء والأساتذة الانفصال وعدم التوافق اذن النتيجة على المستوى الاجتماعي : الفشل .

المرحلة الرابعة :

وهي تمثل محاولة البطل لتحقيق ذاته والتعلق بأى أمل قد يشعره بنوع من النجاح يتجرعه من الأسياط المسيطر عليه . أن علاقته بزميلته « رجاء محمد » محاولة للتواصل مع العالم وتحقيق الاستقرار بطريقة شرعية . انها العلاقة التي تسير معنا طوال القصة تنفتح أحيانا ممثلة للوجات أخرى وهي الحكيات الفرعية Sub-plots مثل حكاية « مها » ، وحكاية « على » مع الصحن ، وأحيانا أخرى تبدو واضحة وتصبح هي اللوحة ذاتها في حين تتراجع الحكيات الفرعية مثل الخلفية . ان رغبته في التواصل مع الآخرين وشهوته الجنسية العارمة سرعان ما تتحولان إلى عاطفة حب قوية « رجاء » وربما يوحى اسمها بأنها الرجاء بالنسبة له والأمل في أول موعد غرامي بينهما في « الأمريكين » ، يكشف كلامها أرواقه الآخر فتفكي له قصتها مع خطيبها السابق التي فشلت بسبب الفشل وعندما يقص لها ظروفه تدرك أنه لن يمثل لها الخلاص (جاءت مدفوعة بحب الاستطلاع ، والأمل فتلاشى كل شيء في هيكل الحقيقة العارية) ص ١٦٥ أما رجاء فهي صورة للبيت المصري التي تأخذ الحياة بطريقة واقعية وعقلانية (ما هي إلا فتاة عاقلة تبحث عن زوج مناسب) ص ١٦٥ .

لكن البطل يضيق بالعقل ويكفر بالعقل (ما فائدة العقل في عالم لا معقول ؟) ص ١٦٥ انها صرخة يكررها كثيرا فهي ادانة للعصر الذي الجنون .

وعندما يفكر في الزواج يجد أن ذلك حلما مستحيلا (إلى مفلس ، يلزم عمر طويل لكي اقتصد المهر وثلاثة أعمار لأجمع خلو الرجل ، فلماذا لا يكن من التعقل بد فلنتنرق) ص ١٧١ فالمعقل ضد الحب وفسد التواصل - العقل = لا شيء وضياح .

ويرى البطل أن الحل أحد أشياء ثلاثة :

(١) الهجرة (٢) السياسة (٣) مغامرات لا تحظر بالبال . صد ١٦٦ الهجرة ينتظرها ولكن لا تثنى إليه والسياسة قد كفر بها ولا تناسبه فيكون أمامه الحل الثالث (مغامرات لا تحظر بالبال) وبالفعل يقرر أن يتخطب « رجاء » .

ورغم صموده فذلك تم الخطيئة ويواجهون تساؤلات الأسرة والرفاق ويواجهون الظروف الصعبة وتعلق « مها » بسفيرة على جبل الآباء « - تمنعوا بشبابهم في أبهام يسر ورشاء ولم يخلفوا لنا إلا الأطلال » صد ١٧٥ ونهى « على » جبله « - نحن نلقى الامهال والضياع على حين تنغي الحناجر بالوعد المعسولة » صد ١٧٣ غير أن السؤال المبهجة الذي لا يجد له حلا هو سؤال من خطيئته (حتى متى تنتظر ؟) صد ١٧٦ أنه الانتظار العقيم حيث يعلق « على » (أن انتظر معجزة ، أنتظر عوناً من الحناجر ، خارج فواتنا . لم أتعلم شيئاً ينفعني أحد من المقصود (السباك) يعيش عصره أكثر من ألف مرة . ان اتحدى وأحلم ولكني لا أفضل شيئاً) صد ١٧٥ .

انه يعيش في أحلام بالهجرة ويعون يأتى من المجهول انه صورة للبطل السلى المجهول البطل الغير بطولى Anti-Heraic Hero فهو انسان عادى جدا مفهوز جدا ، أما خطيئته فإنها لا تحلم الواقع حلمها ودمرها فقدت القدرة على الأحلام ، هي لا تحلم وهو حلمه عاجز إذن الحلم = العجز

ويصرخ « على » (أين الحل ؟ المسألة أفضح ما تصورنا) صد ١٧٧ صرخة حزن وألم ورياس ولا يجد أمامه غير الانفصال فتقول له خطيئته (كنت في جنونك أفضل منك الآن ألف مرة) صد ١٧٨ ويتم الانفصال والحرب .

وفي هذه الفترة من السياس يفكر في الاجرام كما فكر في بداية القصة في الحرام (في تلك الأيام تابعت بأعجاب مغامرات الارهابيين في الصحف . انهم يتجرون في أركان البلد معلنين عن نهض جنين ينمو في رحم الغيب) صد ١٧٩ هذا الجنين هو الطوفان الذى سوف يفرقنا إذا ما استسلمنا له فالجنين قد يكبر ويصبح عملاقا .

وفي لحظة ضعف يذهب للأمريكين ويقابل « رجاء » ويعود الحب ، ويلغنون العقل تماما (- يلزما قدر من الجنون نلقى به علنا المجنون) صد ١٧١ .

فالعقل = الفشل ، والجنون = النجاح وفى لحظة الجنون يقرران الزواج ويتزوجان بالفعل . ويلقى والده (انتم جيل مجنون ، قلنى في سبيا واحدا يمر تصرفك المضحك) صد ٢٨٩ وذلك بعد علمه بانقراض الزواج .

وبعد تمام هذه الصفة المشجونة التي جاءت بعد الغاء العقل ترى هل حقاً التوافق مع المجتمع المحيط بها ؟

ان عداه البطل « على عبد الستار » لجيل الآباء لا يمكن أن يخفيه (ذهبت إلى مقابلة مدير عام العلاقات العامة . . طالعنى بوجه متجهم أثار أعصابى وبخاصة وانه من الجيل الذى أناصبه العداء صد ١٨٧ أما « رجاء » فتعلم (ان أعيش في بيت يرفضنى تماما) صد ١٨٩ هذا البيت في الحقيقة هو المجتمع . وتصبح المعادلة كالتالى :

« على عبد الستار » + « رجاء محمد » = ——— ؟

جنون انتظار فرصة الهجرة .

النتيجة لا نستطيع الحكم عليها فهل نتجح أم تفشل هذا سؤال ينتظر الاجابة وبالتالي تظل النتيجة على المستوى الاجتماعى مترجحة بين الفشل والنجاح . ولا يجنون أمامهم مكانا لممارسة الحب إلا هضبة الهرم في الظلام (- انما ظروف استثنائية لعينه) صد ١٩١ فهل يتحرك البطل ليحطم هذه الظروف الاستثنائية حتى يجيب البطل على هذا السؤال فاننا نجد الجملة الأخيرة لها معنى كبير (وأطلت علينا القرون من فوق الهرم وهى تضرب كفا بكف) صد ١٩١ .

فهذه القرون هى سنوات حضارتنا الغابرة وأجدادنا الذين يتجمعون ويتألمون للمصير الذى آل إليه أحفادهم .

— — —

من المتفق عليه أن الشكل لا ينفصل عن المضمون ، وبالتالي فمضمون العمل هو الذى يفرض الشكل الذى يلائمه ويحسن

عرضه ، وهنا قدم نجيب محفوظ الشكل التقائى في القصة حيث تعرف الحكاية من خلال الراوى - الأنا أو First Person الذى يروى الأحداث من خلاله هو ومن وجهة نظره هو ورغم أن هذه الطريقة بسيطة وواضحة لكنها هنا وجدت قصورا حيث شابتها بعض الأخطاء من حيث تحديد زاوية القصة والمثل الذى يتسلل إلينا من خلال القصة النواصير من البطل بضمير الأنا .

كما أن القصة تعتمد على الحبكة والحلوة التقليدية للتمتازف عليها في القصة منذ القرن السابع عشر حيث يروى القاص Main plot حبكة أساسية ويساعدها على النمو بعض الحيكات الفرعية Sub-plot (الفبكة الرئيسية هي حكاية « على » ورجاء » ، وتختلها حكاية « نهى » و« حكاية الصحفي وهما باهتان غير واضحتين » .

وبما يؤخذ على هذه القصة أيضا ما يسمى بتوافق الظروف Co - incidence أى خلق مصداقات لا تحتملها منطقية العمل وتبدو أنها مصطنعة وفيها الصنعة F-abrication وقد وضحت في هذه القصة مرتين أوفى لفقاء الصحفي خاصة في لقاءه الشالى حيث كان متأزما وذهب للمهى و الحربة « فوجد الصحفي حينما كان يمتنى لفقاءه .

ثانيا بعد انفصال « على عبد الستار » ورجاء محمد » ذهب على الأمريكين مكان لقاءتها الأول فيجدها هناك في نفس الوقت وكان هناك موعدا متفق بينهما وهذاان اللتان غير مقتنعين منطقيا .

والقصة قد خلعت من أى تكتيك حديث وإنما تعرض زنيا بنفس تروالى ترتيب الأحداث . . . ورجاء يكون نجيب محفوظ الذى أحس بوطأة مشاكل هذا الجيل لذا قد أثر أن يعرض مشكلتهم بطريقة بسيطة وواضحة حتى تصل للقاعة بسهولة ويسر وان كان هذا غير مبرر فنيا .

وبعد ففعل هذه القصة تعد صرخة أدب رائدة في جبه المثيرات التى قلبت موازين المجتمع وضحت مشاكله

المواش :

(١) نجيب محفوظ الحب فوق هضبة الهرم - مكتبة مصر - القاهرة - ١٩٨٣ .

صاحبة متيقظة ، والثقافة مهما تنوعت
واستعت فلما مطعنة بالروح القومية ،
والطبيعة المتوسطة في أوج عطائها ، والنماذج
القادرة على التضحية كثيرة ، ونظام الأسرة
قيام ومتين ويشكل العصب الأساسي
للمجتمع . ومن هنا كانت ثمة روح غيرة
تتحكم في أمور التربية والتعليم والتثقيف ،
والإخلاص هو مهد الضمير ، وكل معلم
يجلم أن يرى غرس ثماره وقد أينع ، وكل
أستاذ يعلم أن يرى تلاميذه نجوماً يحق وعن
جدارة . فكل إنسان أب وكل إنسان ابن ،
والعلاقات الطيبة تضفي العاطفة الإجتماعية
دافئة معطاة . وكانت الوطنية المصرية هي
المعسود الفقري الذي تلتف حوله كل
العلاقات وتتبع منه كل النشاطات الثقافية
والعلمية والإبداعية ، بدون أي تعصب من
أي نوع ، لدرجة أن الوحدة الوطنية وصلت
في تلك الفترة - ففترة العشرينيات
والثلاثينيات من هذا القرن - إلى أصل
درجات نضجها واستاقها واتحادها .

وتجيب محفوظ كإبن لقرع مهم جدا من
روايات الطبقة المتوسطة ، قدر له أن يحتوي
على تجربة اجتماعية غنية وخطيرة .

قدر لتجيب محفوظ في طفولته وحياته
وشبابه أن يرى العصور التاريخية مجسدة في
مهد الطفولة تزيد غنى على غنى . وتتماثل
التجربة التاريخية مع التجربة المعاصرة في
رواية واقعية ناطقة تعكسها فيها بعد
رواياته : ثلاثية بين القصرين وبنهاية
وخان الخليل والقاهرة الجديدة . كل هذه
الروايات عكست الحياة برمتها في هذه
المنطقة المحيطة لشخصية مصر ممزجة بالرواية
التاريخية والحضارية ، لتقدم عالماً كاملاً
شديد القراء والحياة .

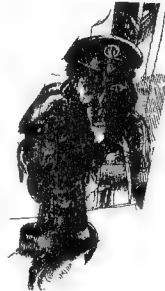
ومن يتأمل في نتائج كتابتنا الكبير يدرك أنه
يخس بالتاريخ إحساساً فنياً بعضاً التاريخ
العمرى بالذات ، فهو تاريخ أقرب إلى
الحواشيت الخيالية من فوط احتوائه على
أحداث خرقاء . وقد ظهر تأثير هذا
الإحساس على فن تجيب محفوظ ، خاصة
في ملحمة [أولاد حارتنا] وملحمة
[الحرافيش] التي لم يكتب مثلها حتى الآن
بالعربية . إنها تمشخ بأنفها بين نماذج
الرواية العالمية المعاصرة بل وتتفوق عليها .
لقد جاءت كتابها إعادة صياغة للتاريخ
العمرى المعاصر ، تفيض بالسخرية والارارة
والكشوفات الكثيرة .

الحس التاريخي في أدب نجيب محفوظ

خيرى شلبى

يتجدد تجيب محفوظ باستمرار ، ليس
فقط من عمل إلى عمل ، بل من صفحة إلى
صفحة . فهو لا يزال حتى هذه اللحظة
أجراً من مارس الأشكال الفنية الروائية في
اللغة العربية ، سواء بين الشيوخ أو بين
الشبان . وهي ليست مجرد جراءة مبنية على
المغامرة ، إنما هي جرأة مدروسة الأبعاد من
كل ناحية . ومن هنا فكل عمل من أعماله
سواء قصة أو أقصوصة أو رواية ، يعتبر
مغامرة في حد ذاته بمقاييسنا التقليدية ،
ومغامرة متكاملة عكسة بمقاييسه التطورية
المتقدمة دائماً أبداً ، كأنما قد أضمر في نفسه
أن يظل مدى حياته يمثل دور الطليعة في حفل
الأدب الروائي العربى ، يسبق الشبان في
مهمهم نحو التجديد والتجديد ، وابتكار
الأشكال واختراق المناطق البكر المجهولة في
النفس البشرية .

ولا شك أن العصر الذى نشأ فيه ساهم
بقدر كبير في إنضاج مواهبه وصهرها في بوتقة
ملتزمة على الدوام . ففي عصره كانت
الروح الوطنية متوثبة ، والشخصية القومية



وفي كل أعماله الفنية يتم التواريخ الدائى للفرد ، ثم العائلة ، ثم الطبقة ، ثم المجتمع ، ناهيك عن تاريخ المكان ، للدرجة أنه يستهدف رصد حركة المجتمع المصرى حقة حقة . هذا ما تحسه في كل الأعمال السابقة على ثلاثة بين القصرين . أما الثلاثة نفسها فقد كان من بين أهدافها الرئيسية صياغة رواية لتاريخ مصر إبان ثورة ١٩١٩ ، من خلال أسرة من الطبقة المتوسطة القاهرية . فمصر بين القصرين وحى قصر الشوق وحى السكرية تنصرف على عدة أجيال تنوع بينها أسلوب النضال السياسى وأسلوب الحياة وأسلوب التطور .

وانتهت الرواية والبلاد على مشارف ثورة يوليو . وبعد أن قامت الثورة في الواقع راح الكاتب يتابع أحداثها الكبرى وتحركاتها ويردد أنعائها وأثرها في المجتمع وعلمه ، وذلك من خلال مجموعة رواياته القصيرة نوعاً ، من اللص والكلاب إلى الشحاذ إلى السمان والحرفى إلى ثرثرة فوق النيل وديرمار ، وبعض القصص القصيرة مثل : تحت المظلة وغيرها من المجموعات التى صدرت إبان ذلك التاريخ . ثم استمرت هذه المتابعة التاريخية للثورة بعد موت زعيمها ، في روايات : الكرنك وحب فوق هضبة الحرم . ثم امتدت المتابعة التاريخية إلى عصر السادات من أوله حتى نهايته في روايات مثل : ليلالى ألف ليلة ويوم قتل الزعيم والباقي من الزمن ساعة وغيرها .

تستطيع القول بكل ثقة أن حدثاً واحداً أو فعلاً واحداً من أحداث ثورة يوليو منذ قيامها حتى هذه اللحظة لم يكن غائلاً في أدب نجيب محفوظ . إن أدبه يقوم بدور المراجعة الدؤوبة المستمرة لأحداث التاريخ بلغة الفن الروائى .

ومن هنا فإن عالم نجيب محفوظ ليس عالم الحزارة والفتنات وأولاد البلد والحرافيش والحرفيين والعربية ، فحسب ، بل إنه يفضل بعدد هائل من المثقفين . وهم في العادة من حصيلة تجاربه في حفل المثقفين الذين احتك بهم وخبرهم والفهم . إنهم الجانب الآخر من عالمه الفني الأصيل .

وعلى الرغم من التفضلية الشاملة التى قامت بها رواياته القصيرة لأحداث التاريخ العربى المعاصر ، فإنه كان يكشف عن رغبة كائنة في تكملة ثلاثية بين القصرين في عمل متصل ومن خلال امتداد نفس الأسرة أو في أسرة مشابهة ، أو تثل مستوى آخر من نفس

السطحية ، يستكمل فيها الأحداث وانعكاسها - تاريخياً - على هذه الطبقة التى أدت بتجيب ، وإبراز مدى السلبية التى طرأت عليها ، والختنوع الذى ترسب في أعماقها مع الإحباط وخيبة الأمل ، وتصوير كيفية انسحابها من الميدان . وقد ظهرت هذه المحاولة بالفعل في روايتي : باقى من الزمن ساعة ، ويوم قتل الزعيم ، حيث نحس أنه يبحث عن ذلك الحيط الخفى المتصل بالثلاثية ، الذى من المفروض أنه لم يتفعل طوال هذه السنين رغم تعدد الأجيال وتنوعها .

غير أن ولاده لأسرة الجمالية وحى بيت القاضى ومنطقة القاهرة القاطمة كلها لم يتفعل بل لم يفت . إنها عالم طفولته وحياته ومنطقه وعيه وطموحاته وأحلامه . ظلت هذه الأسرة الكبيرة هى عاله الأثير الذى يمد بالذكريات والشخصيات وزخم الحياة ، حتى لقد اكتمل في وجداننا وفي أنظارنا هذا العالم الروائى الخاص ، نعرف منه كل صغيرة وكبيرة . لقد نجح الكاتب في أن يرطبنا بهذا العالم المتكامل باعتباره



نجيب محفوظ يوم كان في التاسعة عشرة

جزءاً من تاريخنا وصورة مجسدة لكل تفاصيل حياتنا .

ثم يشاء هذا الكاتب العبقري الغد أن يدخل بنا في متعطف خطير . فبعد أن اتهم تركب هذا العالم والكشف عن كل أسرارهِ الدفينة ، أراد أن يرينا كيف بدأ هذا العالم يتفكك ويتبدد ، وينسلخ عن جذوره العميقة ، ويتعثر الأيام الموحج في كل واد ، تشرده المتفرحات الحرقاء ، وتذبله الإحباطات والمزائم ، أمام متغيرات الحياة وستة التطور .

ففى روايته الأخيرتين نرى ما يشبه التحول الكبير في عالم الكاتب ووقائعه وأسلوبه وأشكاله الفنية .

فبعد الأشكال الفنية التكنيكية المحكمة في أعماله السابقة ، نفاجاً في رواية [حديث الصباح والمساء] بما يشبه اللا تكنيك ، اللا شكل ، اللا خطة . ولا نكتشف إلا في اللحظة الأخيرة في آخر صفحة أن هذا في حد ذاته تكنيك جديد ، شكل جديد ، ليس يتلده الكاتب حيناً في التجديد الشكل أو جرياً وراء موضوعة شكلية معينة ، بل يختاره لأنه أنسب الأشكال وأوقعها لمرض روايته الجديدة .

فنحن في هذه الرواية أمام أسرة من شقين أحدهما فقير والأخر ثرى ، والعلاقات بينها عميقة معقدة وإن كانت في الظاهر غير كذلك . ولكن المستويات الطبقية والفروق بين الفرعين تفعل فعلها وتجعل من الشخصيات جزراً متهجرة في أماكن متعددة ، بعضها في نفس الحى ، حى بيت القاضى ، وبعضها في أحياء أخرى من المدينة الكبيرة . العلاقات معقدة والحظوظ أيضاً ، والشخصيات كذلك ، إذ تحولت في ذاكرة الزمن إلى أوقاف ، إلى ما يشبه الرموز ، فيها يشبه قساموس الذكريات . وهكذا يغتار الكاتب منهج القواميس والمعجم شكلاً لروايته ، فيلجأ إلى تقديم الشخصيات بحسب الحروف الأبجدية . فهذه هى الطريقة المثلى في تجميع هذا الشتات والوقوف على مصائر هذه الشخصيات المتناثرة المتناثرة مع ذلك ، كان صلة الدم والعلاقة الأسرية مع بعد لها قيمة اجتماعية ، ومن ثم لم يعد لها قيمة فنية في تجميعهم داخل إطار روائى تقليدى ، لم يعد يربط بينهم سوى أبجدية الأساه .

نلتقى أولاً بكل الشخصيات التي يبدأ اسمها بحرف الألف ، يليه حرف الباء ، ثم التاء فالثاء . . إلى آخر الأجدلية الهجائية . وتبعاً لذلك فقد اختلطت الأزمنة وتناشرت في الظاهر ، ولكنها في الخفاء تضافرت لتكتمل الدائرة ونرى الأسرة من كافة نواحيها . فهذه - مثلاً - شخصية أحمد إبراهيم تبدأ في زمن بعيد مضى ، أنتهى في نفس الزمن الماضي ، أما الشخصية التالية مباشرة فقد تبدأ في الزمن الآن المعاصر ، تنتهى كذلك في نفس الزمن ، أو بعد زمن . ونحن عبر هذه الرحلة الزمنية المضطربة نرى أفراد هذه الأسرة وفروعها ، وكيف رفع الزمن بعضهم وخفض البعض الآخر ، وكيف اكتملت سعادة هذا وتفاقت سعادة ذلك . وفي الورقة الأخيرة يعطينا شخصية ملخصة تبدو حائرة ، هي شخصية رجل من عامة الناس جاء إلى هذه المدينة ذات يوم بحثاً عن الرزق فاستوطن فيها وتزوج وأنجب ، ذلك هو عميد هذه الأسرة بشقيها .

أرى أن الكاتب يكون قد بدأ بالفروع لينتهي إلى الجذر البعيد . ولو أنه اتبع في هذه الرواية شكلاً تقليدياً من الأشكال الكلاسيكية فبدأ من الجذر ليصل في النهاية

إلى هذه الفروع يرينا كيف نمت وتطورت وتبعثرت ، لوفعل ذلك لجاءت هذه الرواية ضعيفة التأثير . لكنه بهذا الشكل المبكر جعل منها تحفة فنية مثيرة بالفعل ، ثم إننا نلتقى هذه الصلصلة النهائية باستمتاع شديد ، فإنه لمن المثير والمشوق حقاً أن نرى جذور الأشياء بعد أن نتعرف على فروعها جيداً ، حتى لو لم نكتشف جيداً في الجذر ، إذ أنك كلما أعمقت في التعرف على الفروع ازداد شوقك لمعرفة لجذورها .

ونحى الرواية الثانية : [صباح الورد] كحلقة جديدة في هذه السلسلة من المجامع نحو رواية جديدة لنفس العالم ، ونفس الواقع .

تنقسم الرواية إلى ثلاثة أقسام : أم أحد ، صباح الورد ، أسعد الله مسامك . وفيها يرصد نجيب محفوظ بداية تفكك عالمه القديم ، وكيف بدأت معالمة تهيار شيئاً فشيئاً ، وأقطابه يتقلون من حي بين القاضي ومن الجمالية برمتها إلى حي العباسية الشرقية . ذلك أن هذه الأسر ، وبعضها كان محتفظاً بمستواه الطبقي والبعض الآخر اكتسب مستوى طبقياً جديداً ، بدأت تحس بالإغتراب في حي بيت القاضي ، إذ تحول الحي من مسكن

لأعيان الطبقة المتوسطة وبعض الصاعدين إلى الأرستقراطية ، إلى حي شعبي مغرق في الشعبية ، يمتلئ بالسباع والضجيج والصخب . تحول إلى حي تجاري خالص ، حتى يسوته السكنية تحولت إلى ورش وتخازن .

وكانت لحظة عبقرية نيرة أن يبدأ القسم الأول من هذه الرواية بأمر أحد . هي شخصية طريفة وخرافية ، مع أنها تكاد تكون مخطئة في الواقع . والقارىء يحس معها بالألفة الشديدة . كانت هي حلقة الوصل بين الراوى وبين عالمه القديم الأخذ في التفتت . هي أرملة تعمل في السيوت كمشغلة أوخامة ، وتتسبب للعيش بأسباب متعددة ، وتتصل بكل البيوت ، وعلى علاقة وطيدة بكل الأسر ، ولديها أسرار المنطقة بكل فيها ، وهذا دأبها أبداً آخر الأخبار .

وكان الراوى قد انتقل هو الآخر مع أسرته إلى حي العباسية الشرقية ، الذي امتلأ بالقصور الجديدة على أحدث طراز . وعلى الرغم من أن الصلة بين أسرته وبين حي بيت القاضي كانت لاتزال قائمة ومستمرة فإن الأخبار الدقيقة والأحداث الحقيقية لم يكن يعرفها حق المعرفة سوى أم أحد هذه ، التي كانت تزود بها أمه مثلاً تزود بها الأخباريات .

أما القسمان الآخران : صباح الورد ، وأسعد الله مسامك ، فإنهما يقدمان لنا تفاصيل العالم الجديد ، وكيف بدأ بتكون ، ونوعية وطبيعة العلاقات الناشئة بين هذه الأسر . قدمنا لنا الراوى من خلال مجموعة أصدقائه الذين جمع بينهم إلى الجديد . نلتقى بمجموعة كبيرة من الشخصيات الفنية المثقنة الصنع ، التكاملة المرسومة بدقة واقتدار في كلمات قليلة . يقدم لنا الكاتب كل عائلة من خلال شخصية واحدة من أفرادها ، وهذه في الواقع قدرة فائقة . والشخصية قد تستغرق بضع صفحات قليلة ، ومع ذلك نعرف كل عالمها ، ومصير الأسرة كلها ، كما نرى الصراعات الطبقيّة والسياسية في مصر برمتها عبر مساحة زمنية عريضة جداً .

إنه الحس التاريخي الميقظ ، الذي يقف وراء كل هذه التنوعات والمزروعات الروائية العظيمة ، لكاتب عظيم ، هدف إلى إعادة صياغة الوجدان العربى





ثمن زوجة

« مالك صامتاً وإجماً كأنك لا تهجد ما تقول ؟ » .

ويدأ على الرجل الاتياع لمفاتيح المهندس له بذلك السؤال . وكان يرغب في الكلام حقاً ، وتلح عليه الرغبة إلحاحاً شديداً ، ولكنه لا يدري كيف يلج الموضوع ، ورأى « زيونه » كاد ينتهي من ارتداء ملابسه فأشفق من ضياع الفرصة وقال :

« الحق يا سيدى إن لدى كلمة أريد أن أقولها ولكن ... »
وتوقف عن الحديث فازداد عجب الشاب وسأله باهتمام
« ولكن ماذا ؟ »

« إن بعض الظن أثم ، وكثيراً ما يضطر الإنسان في تقديره ، والحق أن أمت التفكير طويلاً وقلبت المسألة على جميع وجوها فريت أن الواجب يقضى على بمصارتك بظنون مها كانت الاحتمالات والعواقب ... »

وكان الشاب قد انتهى من عقد رباط رقبته وأرتداء جاكته وطربوشه فدنا من الحلاق وحده بنظرة اهتمام وانشغال وقال
« إن كنت ترى حقاً أن الواجب عليك بمصار حتى فيما معنى التردد والتعلم ؟ »

فتنهذ الرجل وقال

« حسن يا سيدى .. اعلم أنى لاحظت أموراً .. »
« ؟؟ .. »

« من منذ أسبوعين أرى شاباً يتردد على العمارة التى تسكن فيها كل صباح بعد الساعة الثامنة مباشرة ... »
فزوى الرجل ما بين حاليه وقال باستهانة

« نعم ... ؟ »

« لقد لفت نظرى بهيئته ومساوئته فشغلت فراغ الصباح بمراقبته ولاحظت أنه يحضر من شارع عاصم حوالى الساعة السابعة ويأخذ مكانه في مقهى النجمة حتى إذا غادرت البيت وذهبت الى الوزارة يدفع ثمن قهوه ويترك المقهى إلى العمارة رأساً ... »

نجيب محفوظ

جلس ينظر إلى صورته في المرآة الكبيرة ويتابع بعينه يد الحلاق وهى تقص شعره بخفة ومهارة ، وكانت تبدو عليه أى الهدوء والغبطة كما ينبئ لشاب مثله في أسبوعه الثالث من شهر العسل .

ولا عجب فشهر العسل في حياة الأزواج كالشباب الناضر في الأجال المعمرة وقد حبه الطبيعة بالذ المتع ودفعته مهراً لحياة الزوجية التى تستأديا الذكور من جميع الأنواع وكان حشرة الفاضل حمدى الهندى المهندس واحداً من ذكور أسمى الأنواع كلها وقد تزوج من ابنة أحد زملائه وأسألته الهندسين وهى فتاة جميلة مهذبة سمع عنها ورأى فيها ما حلقه بها ورغبة فيها وهو الآن يستمتع بلذة اللذائذ التى تجرئ بها الطبيعة الصادمين بأمرها الداخلين في طاعتها

ولاحظ المهندس - في جلسته الهادئة المخبطة - ان « الاوسط » لم يكن كعادته ذلك اليوم ، ورآه وإجماً والعهد به ضحوكاً حبوراً ووجده صامتاً والعادة أن يكون ثرثاراً لا يسكن له لسان ، فعجب لسان ، فعجب لسانه ، ولكنه لم تؤاينه الشجاعة على سؤاله عن حاله ولأذ بالفرصة الجميلة التى كتته مشقة ثورته وشقشة لسانه ، وتغاضى عن شذوذه حتى انتهى من عمله فقام واقفاً ولم ير حرجاً في ابداء ملاحظاته فسأله قائلاً وهو يعقد رباط رقبته .

ذو والأرادات الحديدية ، وكان أنخص ما يعرف به الهدوء والزانة والبرود فلا يذكر أحد من معارفه أنه رأى مرة متفعلاً أو متهيجاً له الحزن أو الفرح ولكن لم يكن طبيعه هذا ضعفاً أو جبناً فانه يفضب إذا نبهني له الغضب ولكن له طريقته في الغضب ، فلا هياج ولا سب ولا شجار ولكن عقاب صارم أو انتقام مهول ، هكذا يتقدم في حياته (كوابير الزلط) بطيئاً رصياً ولكنه لا يقاوم ولا يبقى ولا يسلر ..

وقد قال لنفسه وهو يسير على غير هدنى : يلجم الرجل إلى خيانة زوجية ! خيانة زوجية في شهر العسل !! لا شك إنها أول خيانة من نوعها ، هي كالاجهاض سواء بسواء الذى يهلك الجنين قبل أن يكتمل . كيف يستطيع أن يصدق هذا ؟ بل كيف يمكن وقوعه ؟ كيف استطاع ذلك الشاب أن يشق طريقاً إلى بيت عرسه ؟ أم هل كان يعرف زوجه من قبل أن يعرفها هو ؟؟ مهما كان الواقع فهو أمر بعيد عن التصديق . . . ، وذكر حياته الزوجية القصيرة فذكر كل سعادة وصفاء ومتعاً لم تحصى ولا توصف ، فلم يشك في أنه سيكتشف في غده من خطأ مضحكاً لأن ينفك يضحك كلها ذكره ما امتد به من العمر .. ومع هذا . . .

ومع هذا فهو لا يستطيع أن لا ينجذ نفسه عن العاطفة اللذيذة التى تقاثل في قلبه .. عاطفة الشك الملدبة ، وبها هى ذى تشبث ببعض الذكريات التى مر بها من الكرام فتعرضها من جديد على غيلته في أطوار أسود غيف فلا يملك إلا أن يتأملها متحيراً متفكراً : فهو يذكر كيف كانت زوجه تلقاه . على أيام خطوبتها بجمود ووجوم كأنها تلقى جداً لا خطيئاً ، وكيف إنها لم تحاول قط أن تفاعجه بحديث أو تشترك في أحاديثه بحماس وكيف إنها كانت تقنع بالاجابات الضرورية فتلفظها في اختصار ساسة الانجليز ! ..

لقد حمل ذلك كله محمل حسن وقال فخوراً إنه حياه جميل ! ويحز أن يكون قوله حقاً ، ولكن يجوز أيضاً أن يكون وهماً وأن يكون الباعث شيئاً غير الحياء ، من يعلم ؟ ربما كان نفوراً وكراهية ، وكان ينبغي له أن يصدق ويحقق

ويذكر أيضاً أن الحال لم يتغير بعد الزواج . فلا تزال محافظة على زانيتها أو برودها . ولم يجرى ذكر هذه الكلمة على لسانه من قبل . وكفى غنى لو كانت عروسه لعوبا طروباً ، أما الآن فمن يلدري أنها ليست كذلك وأنها لا تصطنع البرود إلا في حضرته . ؟! أو أسفاه أى شقاء وأى تعاسة ، ولم يكن حمدى خبيراً بالنساء ولا ذا حظيرة لدين ، واضطر في عزوبته . إلى الاستقامة والزهد وقضى تلك الأيام حزنوا معدوم الثقة بنفسه ، وقد ظن أن الزواج دواؤه ونجاته فاستغاث به واطمان إليه وحمد الله على نعمته ولكن ها هو ذا يوشك أن يجيب في

وكان المهندس - على شبابه - رزيناً ثابتاً بمنجى أمين من الرعونة والطيش ، فعض على شفته السفلى كعادته كلما ارتبك أو أخذ وكأنا أراد أن يغالب القلق الزاحف عليه فسأل بلهجة الغاضب

« ما الذى تعنى ؟ »

فاصفر وجهه الحلاق وندم على غرض هذا الحديث الأليم ولكنه لم يربدا من الاستمرار فقال

« انى ارجو الله أن أكون مخطئاً يا سيدى ، بل انى لا أتمنى على الله من شيء كأن يكشف وجهه لخطأى في جميع ظنوني ، ولقد ترددت طويلاً قبل أن أشك هذا الحديث ولكنى رأيت أن المصارحة مع ماتنذر به أفضل عندى من التستر على العيب مع السلامة . . . وقد كان مما أيقظ الشك في نفسى انى رأيت مرات يلاحظك خلصة - وأنت سائر في طريقك - ويرمقك بنظرات لم يرتع اليها قلبى ، حتى إذا غيبك منحني الطريق قام بسرعة وانسل إلى داخل العمارة . . . »

« ألم تره خارجاً منها ؟ »

« رأيت مرات وقد لبث في الداخل ساعتين أو يزيد . . . »

« ما شكله ؟ »

« هوشاب في مقبل العمر ، حسن الهندام ، غنث الحية ، لولا تسكعه في الصباح لقلت إنه طالب . . . »

ورأى الاخلاق المهندس واجها صامتا ، تصرح سرائره بما يقهر نفسه من الاضطراب والقلق فقال يتألم

« لا تأخذ بظنى يا سيدى واسلك سبيل الحكمة ، فتحقق الأمر بنفسك ، والحق انى غير آسف على قول ما قلت ولكنى الحن الظروفي

فسأله المهندس وكأنه لم يسمع قوله

« هل حضر هذا الصباح كعادته ؟ »

« نعم يا سيدى »

« ألا ينقطع عن الحضور أحياناً ؟ »

« يوم الجمعة ! »

فعض الشاب مرة أخرى على شفته ولم يزد على أن قال وهو يغادر (الصالون)

« انى أشكر لك مروتك وأرجو أن تفتح عينيك حتى أعود اليك صباح الغد »

وكان البيت قريباً على قيد خطوات ولكنه لم يشخص إليه - مع أن الوقت كان ظهراً - وأحس في نفسه برغبة طاغية في المشى فهام على وجهه بغير هدف معين

كان حمدى شاباً في الثلاثين من عمره ، يلتفت الأنظار لضآلة حجمه ورقة أعضائه وشحوب لونه ولكن كانت تلمع في عينيه نظرة ندل على حدة الذكاء ، وكانت ذقنه تلوى التواءة يعرف بها

زواجه فيفقد الأمل الوحيد في السعادة والحياة الملمتة . وها هي فنى الزوجة تكاد تتكاشف عن امرأة ككل النساء اللاتي لم يفز منهن بحفلة . . فأى شقاء وأى تعاسة . . !



على أنه لم يستسلم للتسلو كل الاستسلام ولم ينغمس في اليأس كل الانغماس وتعلق الأمل الباقي له وهو أن يكون الأمر غير ما قدر والظن غير ما أساء . . وغنى لو يستطيع أن يبدد هذه السحب القاتمة الغاشية على قلبه . وأن يسترد بعض ما كان له من الصفاء والغبطة .

على هذا النحو كانت تؤايبه القدرة على تحليل أحزانه وأفراحه ، ولكن كان إذا انتهى إلى عزم عرف كيف ينقله بحذافيره لا يرده عن غرضه راد .

وكان قد قطع شوطاً كبيراً وبدأ يشعر بالتمتع فعاد أدراجه إلى مسكنه يحسئ الرأس ملتهب العواطف ، ودخل إلى شقته وهو يتكلف الابتسام والهدوء . فرأى عروسه جالسة إلى المائدة والغداء جاهز . والأطباق مصفوفة وسمعتها تقول له عاتبة .

— اتأخرت عن موعدك ؟

فنظر في وجهها نظرة سريعة لأنه خشى أن تقرأ في عينيه ما يدعوها إلى التسؤل ، وجلس إلى جانبها وقبلها أيضاً كما ينتظر من شاب مثله في شهر الحمل . ثم قال معتبراً

« مررت في طريقى بالخلائق وكان الصالون مزدحماً . . »

وفي صباح الغد خرج في موصله المعتاد وسار في طريقه المعهود . ولدى مروره بمقهى النجمة قاوم رغبة شديدة نازعته إلى تصفح وجوه الجالسين بها وتخييل إليه أن عينين يرافقتين تراقبانه بهلدر وسخوية فغلى الدم في رأسه وخضب وجهه الشاحب « بأحمرار الخجل والعار » ولم يذهب إلى وزارته ولكن دار دورة في الشوارع القريبة وكان يخرج ساعته من أن لأن وينظر إليها جزعاً مضطرباً فلما دارت في منتصف الثامنة عاد أدراجه حلداً متيقظاً حتى انتهى إلى صالون الحلاق وأقبل داخلًا وكان خالياً إلا من صاحبه الذى حياه تحية الصباح وابتدرة قاتلاً :

« جاء كمادته وغاب داخل العمارة من ريع ساعة » وجد الشاب في مكانه منية لأنه أحس بأنه يقبل على دقيقة فاصلة في حياته ستقرر حتماً مصير سعادته وكرامته فخان الهدوء أعصابه رغم صلابته وقوته وشعر باضمحلال خفيف وسمع الحلاق يقول له « أتريد أن أصبحك ؟ » فقلته عبارة الرجل وقال بحدلة كلا . وغادر المكان بسرعة وقد عا الغضب ديبب الاضطراب الزاحف على نفسه . ودخل إلى العمارة وصعد السلم وبخطوات ثقيلة وجعل يرمق باب الشقة الذى يدفونه بعينين جامدتين وقد شل عقله عن التفكير ما يتجاذبه من

الأفكار والخواطر التى تطفو على سطحه بسرعة وتغيب بأسرع ما ظهرت غير تاركة من أثر سوى الذهول في النفس والحرارة في الدماغ ووجد نفسه واقفاً بآزاء الباب ، وكان يلهث كمن جرى شوطاً كبيراً وقلبه يخفق بعنف ويدفع الدم إلى رأسه فيدوى أذنيه ، وكأنه خشى على إرادته من التردد فغس يده في جيبه وأخرج المفتاح وأولجه في الباب وأداره بخفة وحذرو دفعه على مهل وأدخل رأسه ليلقى نظرة على الصالة ثم دخل وهو يكتم أنفاسه ورد الباب بلا إغلاق كيلا يحدث صوتاً .

وكانت الصالة خالية وجميع أبواب الحجرات مغلقة — ترى أين الخادمة الصغيرة ؟ — وانصرف نظره بطبيعة الحال إلى حجرة النوم وتطلع حذاءه ودنا منها على أطراف أصابعه حتى صار بآزاء بابها المغلق ، وانحنى قليلاً ووضع أذنه على ثقب الباب وأرشف سمعه فخيّل إليه أنه سمع غمغمة خافتة وأصواتاً أخرى ، ذهب الشك بعذابه وآماله وسفرت أمامه الحقيقة الأليمة المخزية وقد انطلق نور بصره ثوانى من شدة الغضب ولم يعد يحتمل الجصود فتراجع خطوتين وثنى ساقه وشد عليه بقوة جنونية ثم أطلقها بعنف في الباب فارتجج ارتجاجاً شديداً وانفتح بحالة تشنجية وخطا خطوتين فافتاز عتبة الحجر . ودوت في الحجرة صرخة مجنونة وفقر من فراش العرس جسمان عاريان . الزوجة وذاك الشاب . . وكانت المرأة في حالة جنونية من الرعب . فجلسها ويرتجف ووجهها يصفر وعيناها تتسمعان ، وقد سحبت الحفاف على جسمها بحركة عكسية وليثت تنظر إلى زوجها كأنها تنظر إلى شيطان رهيب .

أما الشاب فهم بالجبرى إلى ثياب الموضوعة على
« الشيزلنج » ولكن قدميه تسمرتا في الأرض فجعد في مكانه
وجعل ينظر إلى الزوج نظرة ذعر ويأس عيمتين ومد يده إليه
يتوسل وقال بصوت مرتجف كاصوات الأطفال المتحينين
« في عرضك ! »

ومن العجيب حقاً أن الزوج لم يغشه الجنون ولم يتدفع إلى
الانتقام كما يحدث عادة . بل هبط عليه جمود غريب وتلبسه
هدوء غامض شبيه بنكسة الحمر التي ترد المنتشى الماتع إلى ثقل
العزم فلبث واقفاً مكانه وجعل يقلب عينيه بين العاشقين في
هدوء قاس كأنه يشاهد منظراً بعيداً عن مشاركة وجدانه
ومشاعره . .

ورأى يندوجه وهي تسحب اللحاف حل جسمها فأسأله
ببرود قاتل اتجنلين من الظهور أمامي عارية ؟ .

وتحول إلى الشاب فصاح به هذا بصوته المرتعش المحموم
« الرحمة . . دعني أرتدى ثيابي وأفضل إلى ما تشاء »
فقال له ساحراً
« هل يروقك أن تموت في ثيابك ؟ »
فصاح الشاب مولولاً « الرحمة . . أنا في عرضك »
فقال له بلهجة رقيقة

« ارتد ثيابك أيها الشاب ولا تخش أدنى ! ! »

فلم يطمئن العاشق إلى قوله وتوسل إليه بصوته الباكي
المرتعب « ارحمني . . »

فقال له يطمئنه ويشجعه

ارتد ثيابك أيها الشاب ولا تخش أدنى . . تقدم إلى . . أمي
ما أقول ولكنه لم يتحرك من مكانه واشتدت الرجفة بجسمه
حتى خاله يصيقت صعباً ، فسار بنفسه إلى الشيزلنج وأق له
بثيابه وتحدث إليه قائلا بسخرية « تحب أن أساعدك على
ارتدائها ؟ »

أسرع في لفة يحشر جسمه حشراً في ثيابه ، فالتهى في
ثوان . . وكان شكله ذريعاً مضحكاً . فحشر رأسه المدهون
بالغزلين يبرز مجبراً من حافة طربوشه وأزاد بظلولونه مفككه
والقميص يتدل منها . . والحذاء لم ينقذ رباطه ولكنه كان في
ضيوبة ذائلة فنظر إلى الزوج نظرة تسليم ويأس وقال له « أنا
تحت أمرك »

وهز الرجل كتفيه باستهانة وقال

وماذا أصنع بك ؟ لا فائدة في فيك . استأذن الهانم — وإذا
أذنت لك انصرف مصحوباً بالسلامة

فالتقى إليه الشاب بنظرة كأنه يقول « لم التعلب . . »
اقتنى إن شئت ولكن بسرعة ! « وقد فهم معناها فهز كتفيه مرة
أخرى بهزه وقال .

« ألا تريد أن تذهب ؟ ألم تسمع بعد ؟ أما تزال لك رغبة
فيها ؟ . »

فاشتد الارتباك بالشاب ، ورأى الزوج يوسع له الطريق
فتحرك بخطوات بطيئة وهو لا يصدق ما يسمع وما يرى ولما
صار بأزائه أحسن بيده توضع على كتفه فانتفض رعباً وتوقع شراً
ولكن الرجل بادره قائلاً :

« لا تخف . . ستذهب كما تشاء ولكن أين . . ؟ »

قال هذا ويسط إليه كفه فنظر إليه العاشق مرتبكاً متساقلاً
فقال « الشمن ! »

فظل الشاب ينظر إليه صامتاً حائراً فقال الزوج بلهجة جدية
« مالك ؟ ألم تحظ بوصول هذه المرأة ؟ فلم لا تدفع الثمن ؟ هل
تظن أن الوصال هنا بلا ثمن ؟ »

« سيدى . . . »

« يا لك من عاشق بخيل ! ألا تريد أن تعود بشيء ؟ بكم
تثمن هذه المرأة ؟ هه ؟ أنها تستأهل ريالاً فياً رأيك ؟ »
ولما يثمن من الشاب فتش جيوبه بنفسه حتى عثر حافظة
نقوده واستخرج منها ريالاً ثم ردّها إليه ؟ وهو يقول « تفضل
الآن فاذهب إلى حيث تشاء . . . »

وانقلب الشاب خارجاً لا يصدق بالنجاة ، والتفت الزوج
إلى زوجته فقال لها « ارتدى ثيابك يا سيدتى وأطردى عنك
الربع فلا عوف عليك ولا أنت تحزينى ! »

كيف استطاع أن يسيطر على عواطفه ؟ كيف أمكن أن
تطبعه أعصابه تلك الطاعة العمياء ؟ هذا سر من أسرار
الطبيعة يعجز عن إيضاحه البيان ، وعمل كل حال فقد
انقض ذلك اليوم كما ينقض الكابوس الأليم ولم يشر إليه — بعد
انقضائه — بتلمييح أو تصريح ولا بغير أو بشر ولا أجرى بسببه
تحقيقاً ولا أثار عنه سؤالاً ولا لمعالمه بوجه هادئ طبيعي كأنه
شخص آخر غير الزوج الملعون ولم ينقطع عن عمل أو يغير من
عادة ولا كف عن أحاديثه أو فتر عن مداعباته وكان يذهب
ويعود ويعمل ويستريح ، ويأكل ويشرب وينام ويقوم وكأنه
زوج سعيد يعاشر زوجته الحبيبة أو رب بيت مطمئن يسهر على
بيته وأسرته دون أن ينقص حياته منقض أو يكدر صفوها مكدر
وكانت المرأة في أول عهدهما بالفضيحة كالجنونة من شدة
ما يعذب نفسها من الخوف والربع والحداب وقد توسلت إليه
ضارعة وهي تبكي أن يطلقها ويستر عليها ! ولكنه قال لها
وكأنما فقد ذاكرته « أطلقك ! . . . له ؟ أجنونة أنت
يا عزيزى ؟ » وأسقط في يدها وليث حائرة مذعورة معذبة
وتحشا وتوجس منه خيفة ويقلن عليها امره فلا هو يطلقها ولا هو
يتنقم منها « والأعجب من هذا جميعه سلوكه نحو عاشقها في
ذلك اليوم الأسود . . .

ومضت الأيام طويلة ثقيله فلم تحقق مخاوفها ولم تصدق
 هواجسها وأخذت تحف عنها وطأة الخوف وتتناسى همومها فيها
 تقوم به من الواجبات البيتية ووجدت نفسها تنفق في خدمته
 والسهل على بيته وتوفير الراحة له بحماسة الخاطيء الذى يعالج
 جرح ضميره بالتكفير والتعذيب ، على أنها لم تظلم إلى دعوته
 كل الاطمئنان وكانت تساهل نفسها حيرى ترى هل نسى
 وغفر ؟ أم هو يتناسى ويتعزى أوفيا الذى تنطوى عليه حياته
 المبهمة وابتسامته الغامضة من النبات .. ؟
 ولبثا على حالهما والأيام تحث السير وكل منها ينظاير بالآلفة
 والاطمئنان ويحتر أفكاره فيها بيته وبين نفسه حتى كان يوم دعا
 فيه الزوج جميع أهله وأهل زوجة إلى مأدبة غداء ، وبذل
 لا عداها فوق ما محتمل قدرته حبا وكرامة وأم بيته ذلك اليوم
 جميع أفراد الأسرتين نساء ورجالا ، فتيات وفتيانا وحل أسهم
 حاه وحائه ، فضاق البيت بالمدعوين وضج جوه بأحاديثهم
 وضحكاتهم . وإزداد سعادة بما شملهم من ود عائل جميل ..
 وتشعب الحديث مناحي مختلفة فطرق مواضيع السمة والنحافة
 والزواج والعزوبة . وبنات الأمس وبنات اليوم ، ومس
 السياسة حينها والدراجات والملاوات فالأطفال أحيانا كثيرة ..
 وشارك المهندس في الأحاديث بشبهة عظيمة وكان بادي المسرة
 والهجة عظيم الاقبال على عجالة ضيوفه والترحيب بهم ..
 وقد توقفت عن الكلام بفته كالما تذكر أمرا مهما ثم دس
 يده ، في جيبيه فأخرج رايالا ، جعل يقلبن في يده ثم أعطاه إلى
 حميه وهو يقول



« أنظر إلى هذا الريال يا عماء ... أتراه مزيفا ؟ »
 فأخذ الرجل وجعل يقلبن بين يديه وقد اتجهت إليه الأنظار
 من كل صوب ، ثم قال
 « كلا يا بنى أنه صحيح لا شك فيه .. هل رفضه أحد ؟ »
 واختلس الزوج نظرة من زوجه فأرى وجهها مصفرا يحاكى
 وجوه الموتى فانبسم ابتسامة غامضة وقال
 لم يرفضه أحد يا سيدى ولكنى أردت أن اطمئن عليه لأنه
 محور قصته عجيبة قد يروىكم جميعا سماعها !
 فإزداد اهتمام الحاضرين ودل تطلعهم اليه على شوقهم إلى
 سماع قصته ، فطلب إلى حميه أن يعطى الريال إلى زوجه ثم
 قال :
 « أن شوشو تعرف قصة هذا الريال خيرا متى وسأنازل لها
 عن حق روايتها ... هيا يا شوشو قصى عليهم القصة العجيبة
 وهى حقيقة فتضح سبهتهم للطعام ! »
 وانصرفت الوجوه إلى الزوجه وقد تضاعف اهتمام الجميع
 وتوقموا جميعا قصة شيقة ، أما شوشو فقد كانت في حالة يرثى
 لها من الدهر والارتباك ، وقد جمعت قوتها المشتتة وقامت واقفة
 وشقت طريقا بين الجالسين إلى باب الحجرة ، فاحتجوا على
 قيامها وحاول بعضهم منعه ولكنها قاومت الأيدى وهى تقول
 بصوت خافت مضطرب .. انتظروا دقيقة .. سأعود في
 الحال ..
 وولت خارجة وعينا زوجها تتبعانها بنظرة قاسية ...

يستطيع القارئ أن يستنبط الحاققة المروعة فإنه لا شك يقرأ
 كثيرا في الصحف عن اللاتي يرمين بانفسهن من النوافذ العالية
 فيسقطن مهشمت مشوهات ، ولعله — إذ يقرأ هذه الأخبار
 المقتضية .. يتساءل عن أسباب الخفية ويذهب به الحس كل
 مذهب ، فهذا سرا واحدة من أولئك المتحدرات ، وأنه ليؤسفنى
 أن تنتهى القصة إلى هذه النهاية المخزية ولكن ما حيلنى وقد
 بدأت بتلك البداية الاسبقة ؟ والحق لا تقع على تبعه بدايتها
 ولا نهايتها فهكذا يروينا بطلها المحزون الذى غدا لا يفارق
 الحانة ليل ونهار ، وكمن تحب لو كان هو كاتبها كما كان راويها ،
 لأن وأسفاه لا أستطيع . مهما حاول . أن أبلغ بعض ما يبلغ
 من صدق الرواية وقوة التعبير . ◆

عن مجموعة « أحسن ما كتبت ، لزعماء القصة في مصر (١٧)
 كاتبا » سلسلة كتب الشهر الجديدة عن مجلة « الفؤاد »

١٩٥٥ .



ثلاثية نجيب محفوظ

اسم الباحث

جهد عبد الجبار الكبيسي

رسالة للحصول على درجة الماجستير

من آداب القاهرة

المشرف

أ. دكتور عبد المنعم تليمة

القلب ، الذي ينظر إليه عضلة خفاقة ، تستقبل الدم من الأوردة ، تنقبض ، تدفعه إلى الشرايين ، أما ما يضطرم بين جنبات هذا القلب من مشاعر ؛ حبا كرهاً ، فرحاً ، ترحاً ، أو ألياً من العواطف الانسانية ، فليلك ما لا يقصه ، ولا يقدر على استبطانه ، وإن أراد ، وإن حاول التفاضل إليه أوادعي ، فالانفعالات والحفلات التي يمور بها هذا القلب أمر تعرفها من اختصاص آخر غيره .

والمبدع - في هذه الحالة - هو ذلك الآخر ، الذي يستطيع أن يفوض في أعماق العمل الأدبي ، إلى روحه ، إلى أسرار الحفوة ، فيستشف الكثير مما يستبهم على الغير تكشفه ، مهما دق وخفى واستصغى .

ولست أحنى - بداهة - رؤية المبدع عمله فحسب ، وإنما أعمال غيره من المبدعين .

ومن هنا يكون التفساد والتعارض بينهما ، الذي قد يبلغ أحياناً حد الصدام في تفسير بعض ظواهر العمل ، فما يراه الناقذ قد لا يوافق عليه المبدع ويرفضه ، وما يراه المبدع قد يرفضه الناقد ، ويعتبره نوعاً من التفسيرات الموهومة التي لا تستند إلى أدلة موضوعية .

هذا هو التحدى الأكبر الذي واجهني ورسالي في الثلاثية ، إذ كان عليّ أن أدرس ظواهر ذلك العمل دراسة موضوعية تستند إلى العقل ، وتحكم إلى المنطق ، وتخضع لأحكام نظريات مقننة وضعت من قبل نقاد أفوا في صياغتها أصحاراً . ليصدروا قراراتهم بشكل نظريات ، والأبداع ليس كذلك ، الأبداع دفقة عفوية ترى بغير انضباط ، مهما أعيد - فيها بعد - صياغتها ، وأخضع لفهم الصنعة .

وقد لا تقتني تلك التفسيرات برغم موضوعيتها ، بل وكثيراً ما تراعت إلى بعض تلك الأحكام التقيدية العلمية في غاية الغرابة ، ويعبد كل البعد عن طبيعة الإبداع القائم على التلقائية . كما أدعى أن شخصية « سنية » في « عودة الروح » لتوفيق الحكيم تعنى مصر ، وأن

وكان التحدى الأكبر الذي وجهته في عمل النقدي - من خلال رسالتي الجامعية التي قدمتها لنيل درجة الماجستير في ثلاثية نجيب محفوظ - يتمثل في كون مقدم هذه الرسالة نفسه مبدعاً ، ولا أدري إن كان هذا القدر من حسن حظ الرسالة أو سوءه .

فالعامل الأدي الأبداع ، أي عمل ، كما أثقته مولوداً ، مولوداً يتجاذب رعايته آباء ، أحدهما راع شرعي هو مبدعه ، وثانيهما راع وصي ، أو فننقل - تجاوزاً - راع غير شرعي ، هو الناقد ، وبين هذين الحاضرين ، المبدع والناقد ، قد تتصارع الآراء فيه ، وقد تتضارب الأقوال ، وقد تتضاد الأحكام ، فالمبدع يرى في العمل الأبداعى والأ يراه الناقد ، فحاشنا كانت أو مساوى ، والعكس صحيح .

والناقد المنهجي - وأرجو ألا ينثر رأيي هذا حفيظة النقاذ - يتعامل مع النص تعاملًا عقلانيًا ، يقف عند المراءى المادى للمعوس ، وقوف الطبيب عند

إن البون بين الطرح الأبداعى والطرح النقدي يتمثل في اختلاف الرؤية عند صاحبي العمل ، فبينما يتم العمل الأبداعى بالذاتية ويلتصع بالعاطفية ، تقوم النظرة الموضوعية إلى هذا العمل - من قبل الناقد على التوجه العقلاني .

وإذا كان هذا هو الحال بين المبدع والناقد غير الأكاديمي ، فإن الأمر سيكون - ولا شك - أكثر تعقيداً ، وتعارضاً ، حين يكون الناقد منهجياً « أكاديمياً » .

ولعل أهم ما تتميز به الدراسة المنهجية ، رسالة أو بحثاً ، عن الأعمال الأبداعية الحرة ، هو صدورها وفق مناهج نقدية معينة ، وخضوعها إلى النظرة الموضوعية ، أو فننقل ما يجب أن تكون عليه ، سواء من خلال التناول والطرح عبر وجهة نظر الدارس ، أو من خلال الأسلوب الذي يعبر به عن أفكاره ؛ لا أقول بالكلمة فحسب ، وإنما بالحرف ، فكل ما يورده الدارس من تعبير أو فكرة تخضع لعملية فحص وتدقيق بالغة الشدة من قبل الأستاذ المشرف أو المناقش للرسالة .

شخصية سيد سيد الرحيمي في الطريق» لتجيب محفوظ ترمز إلى الله، وغير ذلك كثير.

كان ذلك هو التحدي الذي واجهني باعتباري مبدعاً، أتناول عملاً إبداعياً آخر، بالنقد والتحليل، وأن على أن أصدر في رؤيتي النقدية لهذا العمل من خلال أحكام تلك النظريات التي وضعها النقاد من قبل، وهو ما لم يكن ليتوافق وفهمي لرؤية الأبداع.

وكان أن وضع الاستمساك المناقش الدكتور عبد المحسن طه بدر يده على هذه الأزمة أثناء مناقشته الرسالة تمهيداً لإجازتها إذ قال: «وأنا أحسن أنه إذا كان في هذه الرسالة من أزمة، فإن أزمة الرسالة الأساسية تنبع من أنك قد دخلت على موضوعك بروح أدبي فنان، أكثر مما دخلت عليها بروح العالم المحقق المدقق، فمن الرسالة يتضح أنك تعيش بروح فنان مبدع أكثر من كونك تعيش بروح عالم، والأدباء أكثر على مبدعاتهم دائماً من النقاد، لأن الأدباء أكثر عاطفية بينما النقاد أكثر علمية».

أما التحدي الثاني الذي واجهني ورسالتى فقد تمثل فيما وقر في فخمي من القصد من الرسالة المنهجية، وأن الغاية المنشودة من وراء تقديم بحث جلبي إنما هو اكتشاف جديد وتقديمه، لا تجميع آراء والموافقة عليها أو معارضتها - كما يفعل كثير من يقدمون الرسائل الجامعية - بل درجة - ولا فلا مبرر البتة لإجتراح آراء الآخرين أو محاولة التوفيق بين آراء مطروحة أو مناقشتها، وهي معرفة سلفاً.

بهذا الفهم للرسالة وقفت مثقلاً أمام ذلك التحدي المتمثل في: ماذا أقدم من جديد في ثلاثية نجيب محفوظ بخامسة، وأدبه بعامة؟ وقد تعرض له العشرات من الدارسين، وكتب في أدبه مئات المقالات والدراسات، وبخاصة وأنه أدب معاصر، وأن على أن أجد لنفسى بين كل هؤلاء موقعاً، وأن يتسم هذا الموقع بالجدية.

أنى لي أن يتحقق ذلك وقد حرّضت أرضى أدبه، وقبّلت تربتها، ولم يعد

ثمّة موطئ قدم لزيت فيها. وكان المخاض، وكانت الرحلة في غابة المعاناة، وكان الاحتذاء إلى تفجير العمل من الداخل واستكشاف انفاقته وسراياه، واستطيع أن أزعم - بعد رحلة البحث تلك - أنى قد أتيت بدبب جديد من أعماق هذا النجم، مما لم يلتفت إليه أحد من قبل أو يتعرفه، ولم تكن هذه الاكتشافات مجرد وهم خيّل إلى، بل كانت حصائق استحدثت صدقها من مشن العمل نفسه، فجاءت مؤكدة بذاتها على سلامة عتواء.

بهذا التصور وذلك اليقين أقدمت على تناول ثلاثية نجيب محفوظ، بالنقد المهادن إلى تقديم جديد يضيف رؤية جديدة إلى النقد المطروح بشأنها، متوسماً بتحقيق أكبر قدر من الإبداع الفكري ما وجدت إلى ذلك سبيلاً.

ولا يعنى أن يكون ما توصلت إليه حقائق لا ترقى إليها الشبهات، بل هي مجرد اجتبهادات. وبقيني أني بثلت فيها ما وسعني للآتيان لجديد نافع.

ولابد لنا من وقفة عند قيمة الثلاثية، قبل اللجوء إلى عرضي الرسالة، نتساءل فيها: لم كانت الثلاثية دون غيرها من الروايات موضع اهتمامي ورسالتى؟ ولم كانت هذه - فيها بعد - واحدة من أربعة أعمال مُنح من أجلها نجيب محفوظ جائزة نوبل، كما جاء في حيثيات قرار اللجنة الأكاديمية السويدية؟

الثلاثية - كما أراها - تبرز معلماً خطيراً في أدب نجيب محفوظ بخامسة، والأدب العربي بعامة، فهي تتوسجج للمرحلة الواقعية التي بدأها الكاتب برواية «القاهرة الجديدة» ثم تلاها بـ «خان الخليلي» فـ «زقاق المدق» فـ «السراب» و«بداية ونهاية».

والثلاثية بالإضافة إلى كونها سجلاً اجتماعياً للعادات والتقاليد والأعراف والمفاهيم، يمكن الرجوع إليها في مقيل الأيام لتعزف ملامح المجتمع القاهري خلال فترة العشرينات والثلاثينات والأربعينات، كما يفعل الباحثون الاجتماعيون في إنجلترا حين يلجأون إلى روايات «تشارلز ديكنز» لتعريف

المجتمع الإنجليزي في النصف الأول من القرن التاسع عشر، فالثلاثية به المعنى هي بحث حياة مجتمع كانت ملامحه تندثر.

فهي واحدة من روايات «الأجيال» العالية التي صور فيها الكاتب حياة الأسرة ابتداءً بالأبناء ومروراً بالأبناء وانتهاءً بالأحفاد، كرواية «الحرب والسلام» لرواى الروسي «ليوتولستوى» ورواية «مأساة أسرة فرساي» للكاتب «جان جالوردى».

أما من الناحية الفنية فقد بلغ نجيب محفوظ في الثلاثية أوج النضج في مرحلته الواقعية، حيث تحول بعدها الكاتب إلى المرحلة الرمزية.

ولنمرض بادئ ذي بدءه ليكمل الرسالة وعتاؤها، ثم نخرج فيها بعد حل الجديد الذي اكتشفته.

اشتملت الدراسة ثلاثة أبواب، قدمت لها تمهيد مطوّل، استعرضت فيه مفهوم الرواية وأهميتها وموقعها من الأشكال الأدبية، ومدى ارتباطها بالمجتمع ثم انتقلت من إلى الثلاثية، حيث أثرت في مكانتها من أدب نجيب محفوظ، باعتبارها قمة المرحلة الواقعية، كما تعرضت لمخبر البناء فيها، ولدى اقترابها من الواقعية بأشكالها المتعددة.

كذلك بحثت في قيمة الثلاثية بين مفهومي التاريخ الحضارى والتاريخ الاجتماعى، وفي أى من هذين الموقعين يكون المكان الأكثر ملاءمة لها، وأيضاً لموقعها بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية، وفي مدى اقترانها في الوقت ذاته من مفهوم الواقعية النقدية الغربية، من خلال النظرة إلى الزمن، حيث النظرة التفاؤلية في الثلاثية غيرها في الغربية التمسمة بالتشاؤم. وكذا الوصف، حيث الاحتفاء بالشخصية الدقيقة المستأنسة لوصف الأشياء - خلا الانسان - وصفاً تحليلياً، وأيضاً للافاتحة باعتبارها قاعدة انطلاق الرواية.

كما تعرضت لدى استفاة نجيب محفوظ لثلاثيته من المدرسة الطبيعية، التي لا تكتفى بالملاحظة وقراءة حركة

الواقع كما تفعل الواقعية النقدية ، بل تعتمد على التجارب وإبحاث « الفسيولوجية » والموصول إلى حقائق الإنسان العضوية وطبيعة الحياة .

وعرضت لفكرة « الموازنة » التي قام عليها الهيكل الروائي للثلاثية من خلال : توازن الزمن ، وتوازن الشخصيات ، وتوازن الأحداث ، وترتيب الفصول .

وانتهت إلى محور الثلاثة في بنائها من قيد المدرسة الواحدة ، وأن مؤلفها قد استفاد من كل منهج خدم الثلاثية .

أما بالنسبة لأبواب الرسالة الثلاثة فقد كانت على التوالي : « بناء الشخصية » « شخصية كمال » « الأبنية التعبيرية » ، وقد تراوحت الفصول فيها بين الثلاثة والأربعة في الباب الواحد .

وقد عني الباب الأول منها بـ « بناء الشخصية » ، منذ لحظة تخليقها حتى حضورها بين يدي القارئ ، متبعا مسيرة نموها ونضجها ، وآثر الرواية والظروف الموضوعية في تشكيلها ، ثم دور الحوار و « الأضامة الخلفية » فيها ، عبر مراحل ثلاث تضمها الفصول الثلاثة في إطار الباب الأول .

لقد اخصص الفصل الأول بـ « حضور الشخصية » من خلال التمهيد لظهورها وإعداد القارئ لاستقبالها ، بما يتوافق ومساهمة الشخصية ، حتى إذا ما طالع « صورتها الفوتوغرافية » شعر القارئ وكأنه يعرفها من قبل ، وذلك من خلال تهيئة المؤلف له .

بينما اخصص الفصل الثاني بـ « نمو الشخصية » وذلك من خلال ما تحمله من « عناصر وراثية » خلقية وغلقية ، ودور « الحدث » في بناء هذه الشخصية « سلبا أو ايجابا » ، كما أن « الظروف الموضوعية » من حول الشخصية تعمل على تطورها وتسهم في إبراز هويتها .

على حين اخصص الفصل الثالث بـ « وضوح الشخصية » عبر « الحوار » الذي تجرّبه الشخصية مع من حولها ، أو « الحوار الباطني » الذي تخاور به الشخصية نفسها ، فمن خلاله يمكننا التعرف أبعادها الفكرية ، كما أن « الأضامة

الخلفية » دورها الفعال في إمالة النام عن جوانب هذه الشخصية من خلال تذكرها لماضيها .

بينما اهتم الباب الثاني بـ « شخصية كمال » وبالتحديد ، فأنضمت الحديث فيه عن كنه تجرّبه العاطفية ، وعلاقتها بموقفه الفكري من بُعد ، متتبعا الأصول الجذرية لهذه التجربة في بنيتها وظروفه البيئية ، ولموقف المؤلف من المرأة خلال مرحلة رواياته الاجتماعية .

وقد تناولت شخصية كمال في هذا الباب ، منذ طفولتها وحتى استوائها عبر فصول أربعة .

فاخصص الفصل الأول بـ « طفولة كمال » وفيه التقطت كل ما من شأنه أن يسهم في صيرورته المستقبلية من خلال نموّه ، وكشفت عن قدراته التخيلية التي ستعمل فيما بعد على تفسير الأزمات التي مرّ بها ، ولعل أهمها عاطفته تجاه عابدة .

بينما اخصص الفصل الثاني بالوقوف على « تجربة كمال العاطفية » ، فأنضمت الحديث فيه عن كنه هذه التجربة ، وردود فعلها على كمال ، وفهم كل من كمال ، وفهم كل من كمال وعابدة لمعنى هذا الحب ، كما ألمحت إلى موقف المؤلف نفسه من المرأة مدلا على ذلك بشخصيات نسوية أخرى جاءت في رواياته الاجتماعية لإسناد هذا الرأي .

أما الفصل الثالث فقد دار حول « المعترك الفكري لكمال » حيث انتهى فيه كمال إلى حالة شك وقلق مطلقين ، وقد عارضت الفكرة الشائعة في رد هذه الحالة إلى قراءاته المعقدة والمتنوعة ، وأرجعتها إلى فشله في تجرّبه العاطفية التي انسحبت ظلما على كل حياته فيما بعد ، وسبحت من تحت قدميه بساط الإيمان بأي شيء . وتكلّت على هذا الرأي باحتراف الشخصية نفسها ، بالإضافة إلى ما استطعت الوصول إليه من براهين استخرجتها من متن النصوص ذاتها ، والتي جاءت على لسان الراوي .

بينما انصرف الفصل الرابع إلى البحث في كون « كمال مشروع فنان » كان من الممكن أن يكونه ، لولا أنون التجربة المظلمة التي أحرقت كل إيمان بجذوى الحياة ، وخلفت إثرها عبثية مطلقة لمعنى الوجود ، ولم تلك هذه الرؤية محض وهم بل جاءت

مستندة بالكثير من الشواهد التي كانت في طفولته وشبابه ، أكد هذا الظن اعتراف الشخصية ذاتها في مواطن عدّة .

والذي أردت الوصول إليه من هذه الفكرة هو ، أن التجربة العاطفية الفاشلة – من خلال تجربة كمال وهو نموذج – غالبا ما تكون عائقا مدمرا لطموحات الإنسان وآماله .

على حين انصرف الباب الثالث إلى « الأبنية التعبيرية »

وتكيفه استفادة نجيب محفوظ من كل تجربة – حتى وإن كانت عارضة – في خدمة الهدف العام للرواية ، واعتبارها الجزء وحده من مجموع .

في الفصل الأول الخاص بـ « البناء » بينت كيف أن بناء الرواية هنا تتصافر لأجله كل ما يرد فيها من مقومات ، ابتداء بالحرف وانتهاء بالصورة ، وأن التخطيط العام للرواية نفسه يشارك في تشكيل وعلمة البناء الفني لها ، وقد نجح محفوظ في استخدام جزئيات العمل لتعبر مجتمعة عن الهدف الواحد ، غلبة العمل الفني . فعندما نظر مثلا إلى فكرة « التغير » نجدها في الوقت الذي تؤدّي دورها في حياة الشخصية فإنها تعمل على المعنى العام للبناء ويمكن استخلاصه من مجموع مضمون الرواية .

وإن « المساجاة » التي تبرز في حياة الشخصية في لحظة معينة ، إنما تكون أصولها متناثرة وجعلوها متشعبة بين تضاعيف الرواية .

كم أن « الأغنية » أهدبا في الوقت الذي تؤدّي فيه وظيفتها في التعبير عن مضمون حالة معينة ، حيث أنها تكون متناقة بعناية بالغة لتتواءم وروح اللحظة – فأنها تترى للموقف بشكل عام .

أما في الفصل الثاني والخاص بـ « السرد » فقد أوضحت كيف أن السرد في الثلاثية مختلف الارتفاع في الأجزاء الثلاثة للرواية ، وإن تباین الارتفاع هذا يعطي بانساق ويتناسب طردي مع حركة الرواية المنتجة من البداية نحو النهاية ، إذ يبدأ ببطئا تاملا ، ثم ينتهي سريعا لمساحا .

وتعرضت أيضا للغة ، ولغنى التعبيرات فيها وتزويجها ، وصفية ، وإنشائية ، وإرباط كل منها في موضوع بعينه . فالوصفية ترتبط

باللوحات الحادية ، بينما الإنشائية ترتبط بالتعبير عن الحالات الوجدانية .

كما تناولت أيضاً ما أسميته بـ « الأضائة الخلفية » ودورها الذي تؤديه في السرد ، وهو اختزال الزمن ، كما تعمل على إعلامنا بالذي حدث ، أبان الفترة التي تقع بين الفصل ولاحقه في الرواية الواحدة ، أو حين الانتقال من جزء إلى آخر من أجزاء الثلاثة .

بينما انصرف الفصل الثالث إلى « الوصف » وكيفية استخدام نجيب محفوظ له ، وقد صُنِّفَ الوصف في الثلاثية إلى أنواع ثلاثة ، ظاهري شكل يعتمد على الملاحظة الخارجية للمرى ، وظاهري تحليل يعتمد على الملاحظة الخارجية للطبيعة ، وملائتها بالحالة النفسية للإنسان ، ومواطني تحليل يعتمد على الملاحظة الداخلية للنفس البشرية بانفعالنا وغزائرها .

كما تعرضت لما أسميته بـ « الصور المتحركة » وهي المشاهد التي يحتاج تسجيلها إلى آلة تصوير سينمائية بحكم حركتها المتواصلة ، والتي يميز القلم عن رسدتها وملاحظتها ، وقد استطاع نجيب محفوظ أن يصور هذه المشاهد الحركية بنجاح ، جعلت القارئ معها يشعر وكأنه يراها أمامه رؤية العين .

أما ما اصطِّلَحْتُ على تسميته بـ « التعابير المُلقَّطة » فهي تلك التي استطاع فيها نجيب محفوظ أن يقول كل شيء بخاصة حين يتعلق الأمر بالإشارات النفسية ، ولكن دون أن يصير حياء ، فتصايره في هذه الحالة زيقية القوام ، لا يمكن الاقرار لها بشكل واحد ذي مدلول بعينه ، مما يشير إلى استفاة نجيب محفوظ من تراثنا العربي سواء من الشعر أوثر ، من خلال « الكتابة » و « التروية » .

ومثال ذلك قوله في معرض تهريب كمال إن هو أساء السلوك بعد عملية الاختان زلذكراً بالألام بأن « يلحقوا ما تبقى له بما ذهب » .

يبقى بعد استعراضنا لمحتوى الرسالة أن أعرض أهم النتائج التي توصلت إليها والتي اتسمت بالجدية ، وعلى الرغم من تعددها إلا أني سأختار أهمها لعرضه في هذه المقالة القصيرة .



وأهم هذه الاكتشافات التي توصلت إليها يبعث ذلك هو ما يتعلق بشخصية كمال حيث رددت نوسانه الفكري إلى تجريته العاطفية ، وإلى استعداده الطبيعي ، وليس مرده إلى القراءات العديدة المتنوعة في حياته وحدها ، كما كان شائعاً لدى النقاد من قبل ، وإن لم أخفل أثر القراءة في أزمنة الفكرية ، ويأنه قد كان مشروع فنان « كاتب » كان مقدراً له أن يكون لولا وطأة تلك التجربة الماطفية التي عاشها صادقاً بكل نبضه ، والتي أذهبت بكل ثقة له في أي شيء ، ابتداء بالملأه وانتهاء بالفكر ، حتى حولت حياته إلى عبث مطلق ، لا يبرجى منها جدوى .

وانطلقت من موقف عابثة حبيبة كمال لأخرج على موقف المؤلف نفسه من المرآة ، ورأيه فيها ، من خلال عملية استقراء لشخصياته النسائية في رواياته ، وبخاصة أبان المرحلة الاجتماعية .

كما مسّت مساً خفيفاً - إذ لم يكن موضوع البحث بمحتل الخوض فيه - علاقة شخصية كمال بمبدها ، حيث رأيت أنها تعبر عن شخصية نجيب محفوظ ذاتها .

ومن الاكتشافات الهامة التي توصلت إليها أيضاً طريقة بناء المؤلف للشخصية الروائية عنده في الثلاثية ، إذ هي تُلخِّص عبر مراحل ثلاث وسمتها بالظهور والنمو والوضوح . حضور يقيم ن خلال تمهيدنا واعدادنا لاستقبالها ، ثم مواجعتها بها . وغو يتم من خلال ما تحمله

من خصائص ورائية مادية ومعنوية ، ثم صراع مع الحدث تجليها ، وظروف موضوعية تعمل على بلورتها . ووضوح يبدو من خلال حوارها مع نفسها ، ومع الآخرين مما يحضرها من تداعيات لتفاصيل خفية تكون غالبة عنّا .

كما اكتشفت استخدام نجيب في أسلوبه لما يقترب من اللغة السينمائية ، وتكتيكها في تصويره لبعض المشاهد الحركية ، فهو في رسده لمراحل الحركة وترجمته لها بالكلمة يبدو وكأنه يجعل آلة تصوير سينمائية يرصد بها تابع المشهد ، من خلال تقطيع المشهد إلى مجموعة لقطات ، مُعبر عن كل منها بجملة قصيرة ، فإذا انتهينا من قراءة تلك التحيرات القصيرة ، واستعدنا ترجمتها الحركية ذهنياً ، فمثلت لأعيننا حية نابضة ، وبدا الفعل في حركة .

ونمثل هنا بواحد من المشاهد التي استطعت تسجيلها في الرسالة ، وهو مشهد زنوبة وهي تغاثت السيد أحمد عبد الجواد ، فتاتي بعركة صامتة بلامع وجهها تغير فيها عن غلظ من المشاعر المزجوجة ، اندمهاش ، احتجج ، استغراب ، تساهل . حركة يصعب التعبير عنها بغير « كاميرا » سينمائية ، وتغير يعبر ترجمته بغيرها . ولتقطع هذه الحركة « ثنت سبابة » يسراها والصقتها بحاجبها الأيسر ، ثم أرعشت حاجبها الأيمن ، وهي تساهل . ولتقطع هذه الصورة التعبيرية ، لتتعرف مراحل حركتها : ثنت سبابة يسراها ... والصقتها بحاجبها الأيسر ... (فترة سكون) أرعشت حاجبها الأيمن ... ثلاثا لقطات متتالية تكتمل أحداها الأخرى ، كل تعبر عن حركة معنية ، وصورة مرسومة . فإذا أجرينا هذه الصور بسرعة معنية (الزمن الذي يستغرقه القارئ في استيعاب العبارات) وجدناها تعطينا صورة متكاملة لحركة نابضة ، تبدأ من لحظة ن السبابة حتى ارتعاثة الحاجب الأيمن ، وإرتسام ملامح التساهل .

يبقى أحققاً للحق أن أشير إلى أن هذه الرسالة بقدر ما لاقت من موافقة في بعض جوانبها - أثناء المناقشة - ، فقد لانت استنكاراً في جوانب أخرى ، أنا سميت هذا الاستنكار عدم خضوعها لحصار المناهج التي كان يجب أن تقوم عليه الرسالة ، وقردها على هذه القيد

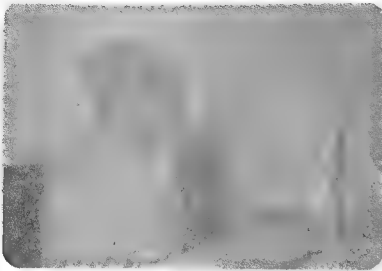
ما أن أبرقت وكالات الأنباء العالمية بفوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل للأدب حتى عم الفرح ليس فقط الأوساط الثقافية المصرية والعربية بل إمتد ذلك الفرح إلى رجل الشارع البسيط في كل مكان ذلك أن المصريين والعرب كانوا قد يشعروا من الحصول على هذه الجائزة السويدية ذات الأبعاد الدولية فجاء الثبا مفاجئا للجميع . وقال البعض إنها تأخرت عن العالم العربي كثيراً ، وتفاوتت مدة التأخير المزعومة هذه فامتدت من عصر أحمد شوقي إلى طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم إلى يومنا هذا . وكان نجيب محفوظ نفسه في ردة الفعل الأولى تعلمه بالجائزة طبعاً وصادقاً عندما قال إنه يشعر بالفرح من ناحية والأسى من ناحية أخرى لأن أساتذته قد ماتوا دون أن يتألقوا وهم طه حسين والعقاد وتوفيق الحكيم . ولكنه بعد ذلك أضاف أسماً أخرى مثل بن جالون من المغرب ويحيى حقي من مصر ، باعتبار أنها على مستوى الفوز بهذه الجائزة . فأغضب ذلك البعض وحل رأسهم يوسف إدريس الذى وضع نفسه في مصاف المستحقين لهذه الجائزة ، وظن أنه كان مرشحاً لها طوال السنوات الخمس الماضية . وفى حين أجمع الكل على أن نجيب محفوظ قد فتح الباب للأدب العربى نحو العالمية ونحو الفوز صرات أخرى بنوبل ، قال يوسف إدريس على نفيس ذلك قد أخلق هذا الباب لمدة ثلاثين عاماً قادمة ! فأغضب ذلك الكثيرين وحل رأسهم يحيى حقي الذى كتب يقول إنه لا علاج لهذا الموقف الشائن من جانب يوسف إدريس إلا أن يصمت هو ولا سبيل أماناً بما عرف عنا من كرم وسماحة إلا أن نسكت عن هذا الخطأ الذى لا يتعذر .

وبالفعل فإن الناس جميعاً في كافة أقطار الوطن العربى يعتبرون هذه الجائزة التى نالها نجيب محفوظ بمثابة جائزة للحياة الأدبية والثقافية بمصر والعالم العربى . ذلك أن نجيب محفوظ لم ينبع من فراغ وإنما جاء إفراراً لبيئة ثقافية عامة ، إذ سبقت خطوات هائلة مهدت له الطريق ابتداءً من رفاعة

حوار مع نجيب محفوظ

د. أحمد عثمان





رافع الطهطاوى ومحمود سامى البارoudى وأحمد شوقي ومحمد حسين هيكل والملازى ، ووصولاً إلى الجيل الحاضر نفسه . إذ ينبغي أن لا ننسى هنا دور النقد والنقاد ولا أن نغفل أهمية الدراسات الجادة سواء فى الجامعات أو خارجها . بل أن جمهور الثقافة العربية أى المثقفين المعاصرين كان أيضاً لهم دور فى تكوين نسيج محفوظ ذلك أن التلقى — فى أحدث النظريات النقدية الأدبية — هو الإبداع الثالى للأدب أو على الأقل هو الوجه الآخر للعملة . ولا ننسى كذلك أن رجل الشارع وحياة الناس فى الحارة كانت هى البداية ... والنهية لنسيج محفوظ أى الفوز بجائزة نوبل .

وإذا تسامعنا عن المكونات الثقافية لنسيج محفوظ فستأتى الدراسات الفلسفية فى المقدمة حيث تخرج من كلية الآداب جامعة القاهرة عام ١٩٣٤ . يضاف إلى ذلك إطلاعه الواسع على الأدب العربى قديمه وحديثه . وله زمرات كثيرة فى الآداب الأجنبية المترجمة أو باللغة الإنجليزية . ولكن الحياة اليومية فى مصر يوجهه عالم وفى القاهرة يوجهه خاصه هى التوزيع الرئيسى للثقافة وفى نسيج محفوظ الرواى . إنه الأدب المصرى الأحدث الذى عاش طوال حياته فى مصر ولم ينفذها قط فى حياته سوى مرتين — إحداهما لبسبب والأخرى ليونوسلافيا ، وكانتا مهمتين رسميتين أجبر عليهما . إذن فهو أدب مفروس فى التربة المصرية من أحسن قلمه إلى قمة رأسه ، وتلك هى خصوصيته المحلية التى وصلت به إلى أفاق العالمية . إذ يمكن القول بأنه الأدب الذى ظل يحفر فى شوارع وحوايز القاهرة على نحو ما يقرب من الخمسين عاماً دون ملل أو كلل فوجد نفسه فى نهاية المطاف وقد حفر نفقا واسعاً وصل به إلى استوكهولم بالسويد وانطلق منه إلى سماء الشهرة الكونية . وقد بدأ طلب طافية سيراكوسى (سراروقية) بجزيرة صقلية من أفلاطون أن يصف له الحياة بمدينة أثينا فلم يجد هذا الفيلسوف أفضل من أن يرسل إلى هذه الطافية مسرحيات أريستوفانس فيها مسجود كما يطلب . وقبائساً على ذلك يمكن القول إنه إذا سألنا سائل أن نصف له حياة الناس بالقاهرة فما علينا إلا أن نرسل له روايات نسيج محفوظ ولأميسا الثلاثية : « بين القصرين » و « قصر الشوق »

و « السكرية » وكذلك « بداية ونهاية » و « زقاق الملوك » و « خسان الحفيل » و « الحرافيش » وغيرها وغيرها .

ومن أهم سمات نسيج محفوظ الأدبى الذى يجمع فعلاً بين المحلية والعالمية دسامة المادة التى يتعامل معها . ولتأخذ على ذلك مثلاً « ملحمة الحرافيش » ليس عبارة عن عشر قصص متتالية تصلح كل منها لأن تقرأ منفصلة عن الأخرى ، ولكن كل منها تعمل فى أحشائها بدور القصة التالية . يضاف إلى ذلك أن هذه الملحمة التى تدور حول الفترة فى الحارة القاهرية تشمل موضوعات لا حصر لها مثل النيران ، الزواج ، الحب ، الخيانة ، اللهو والموسيقى ، الشجاعة والإقتصاد ، العلاقات الاجتماعية ، النظام السياسى ، الكوليرا والطاعون ، الفقر والغنى ، الموت وما إلى ذلك .

إنما إذن صورة للحياة بكل جوانبها وتقلباتها عبر عشرة أجيال متتالية . والأهم من ذلك أن هذه الملحمة التى صيغت صياغة فنية على مستوى رفيع تصلح هى نفسها لأن تكون مادة خاماً بمعنى أنها مكتنزة وثرية ومثيرة مما يمتد على التأمل والتدبر فى كل لحظة من لحظاتها وفى كل شخصية عابرة فيها . ومن ثم يمكن أن توحى للقارىء البديع بعشرات القصص والروايات ، وتلك أهم سمات الأدب المصالى والإنسان ، فهو يضع بدورها لأعمال فنية أخرى فى المستقبل ويقودنا إلى أفاق جديدة على الدوام .

ويكتب نسيج محفوظ بلغة فريدة مميزة له ، إنها الفصحى البسيطة والشارعية فى آن واحد . وجاراته مركزة ومكثفة تكتفى بنسب براء العبقرية التى صاغت حتى أن بعض عباراته يمكن أن تصعب من الأروال الماثورة . وسأعزب بعض الأمثلة من « الحرافيش » . يقول فى ص ٢٢٢ « ليس أنص من الحظ السئ إلا الرضى به » . وحتى وهو يتحدث عن الجنس يعمل إلى اتفاق شاعرية ربما لا تصلها قصائد الشعر المنظوم نفسها مثل قوله فى نفس الرواية (ص ٢١) « وتفتش التمد أكثر علما اجتاحتها شعله الحب الصدر والجهاز المضمي واستقرت فى الجوهره الحمراء الشمة للرقبة الجماعه . غمغم وهو لمل بنشوة دسمة نيمه : — ليحفظنا الله ! » وقد قسم كل قصة من قصص « الحرافيش » إلى فقرات مرقمة . وفى الحكاية الثالثة فقرة تحمل رقم ٤٥ ولا تزيد عن سطر واحد وهو كما يلى (ص ١٩٤) : « لو أن شيئاً يمكن أن يدوم على حال فلم تتعاقب الفصول ؟ » .

وفى هذه العبارة التى نجد بها حواراً مع نسيج محفوظ لا نستطيع أن ندخل فى تفاصيل كثيرة . ونكتفى فقط بالإشارة إلى أن هناك ثلاثة موضوعات لم تلاق بعد حظها من العناية والرعاية على يد الدارسين والنقاد ونعنى موضوعات اللغة والجنس والدين . وستكتفى هنا أيضاً بفرض بعض ما تيسر من أمثلة حول موضوع السدين ومن « الحرافيش » أيضاً — لأن « أولاد حارتنا »

التي تتبلور فيها هذه القضية تحتاج إلى وقفة خاصة . يقول نجيب محفوظ في « الحرافيش » (ص ١٥٣) واصفاً إحدى الشخصيات « ومضى مبتلئ بالمدح من صار وجهه مثل قبة الخلدنة وتقلد منه حتى جراب الحادى » . وفي ص ٣٣٨ يقول « من قال إن الزواج نصف الدين ؟ ألا إنه نصف الكفر » . وفي ص ٤٤٤ يقول عن ثمنته الحارة « وبقيت المثلثة بلا وراثة ، متعادلة في الضميمة والارتفاع والعظم ، آية على العنصرية والجنون » . ويضيف في نفس الصفحة « . . . هكذا تركت يتجنّبها القوم ، لمعها الرائحة والغاية ، تمتلئ باهتائها بالحقايق والحفاشيل والمضار » . وفي ص ٤٦٩ يستلم « ما يكون من هذه اللمعة » (= المثلثة) قائلة ؟ « ويصنعها من ص ٤٧١ بأنها مثلثة العنقريت . وفي ص ٥١٥ يقول عنها « المثلثة العملاقة المجنونة » . ولا يسكت نجيب محفوظ في تهم المثلثة في نهاية « الحرافيش » (ص ٦٥٠) .

وبالطبع ينهى التنويه بأن نجيب محفوظ لا ينتقد الدين كدين أى على نحو مطلق وإنما ينتقد التعصب والحزبات ، ويعرى المتظاهرين بالدين والمُخدلين منه فتأها لتغطية لسادهم الداهل .

وقيل أن نخل في حوارنا المكثف مع
تجيب عفيف يلمز التنويه بأن الرجل قد
على كثيراً في الآونة الأخيرة لأن الدنيا كلها
أضحت الفتنة فوله فجاهد ثم تركه ومسالك
الإعلام حاصلة من أرواحه الأوسع
لنلتفت لأنفسه أو ينام بعض الوقت ...
وعرضاً منا على راحة كاتنا الكبير وتوحيلاً
لبعض وقته وجهه لفتت مع أبيه
وصحفي يمزني إلى خصيصاً لقلبه أن
يأتي أن تعرف إسم هذا الأديب اليوناني وهو
كوسماتس سماماتوبو الذي يشرف على
الصفحة الأدبية في جريدة « الأخبار »
الأيونية . (Ta Noa)

س : هلما أعلن فوزك بجائزة نوبل
للادب هذا العام ١٩٨٨ شعر الناس في
بعض الدول الأوروبية وغيرها بالتحول
والخزي في اليونان مثلا الذين ترجوا أملا
أدبية من اليابان وأمريكا اللاتينية ومن أنحاء
السنشيا كلها لم يصفروا حتى
اسمك ... فإتعلقك على هذا ؟

نجيب محفوظ : دعنا نترك ما حدث في الماضي ونبدأ البداية الصحيحة
التواصل الثقافي بين مصر وبلاد الدنيا

من : أنا أجيوب يوناني وصفي قد جث
 وشهد بضمه أيام لكي ألقى بحضرتك ،
 وأشرت بعضي رواياتك المترجمة إلى اللغة
 الانجليزية ، وقرأنا وشرعت بنى التقدم
 المائل الذي أحوزه الأدب العربي ...
 وشرعت بإخري الشخصية لأنى أصل فى
 حفل الأدب والمصاحفة منذ ثلاثين عاماً
 وكيف لم أكن أصرف شيئاً من الأدب
 العربى ، إلى حياى التفرقة بالكثير من
 المؤلفين الأوربيين الكبار وعرفتهم
 شخصياً ... مثل سائر وكامى ويونسكو
 وترجمت أعمالهم إلى عربى عرضت لى
 المسرح وعرفت كذلك تينى ويليامز .
 وكلهم عندما يكتبون يعبرون عن أنفسهم
 أنا أجيوب عذوق الذى عرفته من كتاباته
 فهو فيهم من كل الشعب المصرى فما
 ؟ أياك ؟

تجيب محفوظ : حقاً سارتور وكامى كانا
عاصمى مذاهب فلسفية ومن ثم كان
تعبيرهما فلسفياً وأقرب إلى التجربة ، فلم
يتحدثوا عن الشعب مباشرة . وهذا
التجريد له قيمته العظيمة أيضاً ، أما أنا
فلمندمج فى الشعب وأخاطبه أساساً ولو أنى
حاولت بعض الأعمال التجريدية أيضاً مثل
« أولاد حارتنا » و « الحرايش » .

س : لقد درست طالباً بكلية الآداب
جامعة القاهرة الفلسفة وبالطبع قرأت
الفلسفة اليونانية وهل أثر ذلك في
كتابائك ؟ هل تأثرت بأحد الفلاسفة
الإغريق ؟ نعم هل تأثرت بهم في
روايك ؟ أم أن الفلسفة الإسلامية العربية
كان لها التأثير الأقوى ؟

نجيب محفوظ : الفلسفة تأثيرها غير مباشر ولكنها تأثرت كثيراً بطريقة مباشرة «بالأفلا» هوميروس وكذا «الأوديسا» وتراجيديات الشعراء الإغريق ، أي أن التأثير الملحوظ والتراجيدي كان أقوى وكان مباشراً . وطريقة سقراط في الحوار طريقة درامية ويمكن أن تكون قد تأثرت بها أيضا .

من : كتبت في بداية حياتك الأدبية بعض المقالات الفلسفية وفي علم النفس فكتبت

عن برجسون والبرجماتية وغير ذلك ..
فلماذا تحولت عن كتابة المقالات إلى
الأدب ؟

نجيب محفوظ : نعم بدأت حياتي بكتابة المقالات لأنني كنت أهد نفسي للإستمرار في دراسة الفلسفة وبعد عامين من تخرجي أي عام ١٩٣٦ تحولت للأدب وبدأت في كتابة روايات لأنني وجدت نفسي هناك . ووجدت أنني أستطيع التعبير عن الحياة والشعب من خلال الروايات لا المقالات .

س : رواياتك عبارة عن فسيفساء تتناول فيها كل طبقات الشعب المصري الأغنياء والفقراء وما إلى ذلك ، وكان بين الشعب المصري الكثيرون من اليونان الذين عاشوا هنا منذ مئات أو حتى آلاف السنين وبعضهم كانوا أغنياء لكن الأغلبية كانت تنتمي لطبقة الفقراء فلست أرى هل كان هؤلاء اليونانيون الفقراء موجود في رواياتك ؟ أم هل لمجالعتهم لأنه لم يترك إلا الشعب المصري ؟ أي هل اعتبرهم أجنبيات ؟

نجيب محفوظ: لقد كتبت عن الطبقات الشعبية المصرية والأحياء الشعبية أما اليونانيون لمكانوا لا يعيشون إلا في بعض الأحياء الأكثر كثرة وازدحاماً، هذا إلى جانب أن معظم اليونانيين كانوا يعيشون في الاسكندرية لا في القاهرة. ومع ذلك فهناك بعض اليونان في القصص القصيرة، «البارمان» مثلاً بطلها يوناني (وأطرق) نجيب محفوظ هذه التكررت ثم فجأة قال: لا لا لا فكان «ميرامار» تجري أحداثها في الاسكندرية وصاحبة النسيون يونانية «مدام ماريتا»، ولكن أن تكون هناك شخصيات يونانية أخرى في قصص وروايات ولكني لا أتذكر كل شيء الآن.

من : كتب النقاد كثيرأ عن تالرك
بالكتاب الأوروبيين مثل «ديستوفسكى»
و«بلزك» و«إميل زولا» الخ وقد أجرى
د. حامد أبو أحمد حوارأ معك بالأسبانية
فهل توافق على ما كتب في هذا اللقاء .

نجيب محفوظ : نعم أوافق .

س : كتبت في روايتك الأولى
مستلهمًا التاريخ الفرعوني فهل كان ذلك
يمثل محاولة منك لاستلهم هوية فرعونية أي

ما قبل الإسلام والعروبة - مصر أم كان ذلك قناعاً تتحدث من وراءه عن الأحداث المعاصرة ؟

نجيب محفوظ : لقد أعجبت بالتاريخ المصري القديم وأردت أن أكتب تاريخ مصر كله في روايات ورأيت أن أبدأ بالتاريخ الفرعون وكنت سأستمر حتى أيامنا هذه ، وكنت ثلاث روايات . وبعد ه كضاح طيبة ، توقفت عن هذه المتابعة التاريخية ، ودخلت مباشرة على الحياة المعاصرة وأحداثها وهمومها ، هذا ما حدث ولست أدري لماذا .

س : « بالثلاثية » و « بداية ونهاية » و « زقاق الملوك » و « أولاد حارتنا » و « النص والكلاب » و « ميرamar » و « في زمن من الزمن » سابعة : و « يوم قتل الزعيم » ... حوالى ثمان أو تسع روايات حاولت أن أؤرخ أو تسجل للحياة المصرية كما فعل كتاب القصص التاريخية البيزنطيون الذين أروخوا للحياة سنة بعد سنة آنذاك مهتمين بالأحداث والأشياء الصغيرة وتركوا كبار الحوادث ، هل كانت لديك خطة لذلك أي تسجيل حياة الشعب أو حدث ذلك بالنسبة لك صدقة ؟

نجيب محفوظ : لقد مررت بفترتي في الفترة الأولى كنت أهتم الأشياء شيئاً أجلس في المقهى ألاحظ هذا الرجل أو ذاك كيف يمدخن كيف يسجسج أو كيف يتحدث وإنعكس عشق الأشياء في التفاصيل اليومية . وفي الفترة الثانية بدأت التأمل والتدبر والتفكير وبدأت الفلسف هذه الأشياء .

س : هل تتفق مع المراحل التي قسم القناع أعمالك إليها فضلاً رشيد العنان قسم أعمالك إلى أربع مراحل وكذا مقدمة الأعمال التي أصدرتها الجامعة الأمريكية بالقاهرة تقسم تتأجل إلى مراحل هل تقبل هذه التقسيمات من الواقعية إلى التجريدية الخ .

نجيب محفوظ : أنا أكتب وماكتب وأما ما يتصل بالمراحل فهذا من شأن القناع وهذه المراحل لم أشعر بها إلا من خلال رأي القناع .

س : ولكن هل تعتقد كما تعتقد نحن - أن جعل الأعمال هو الأهم من تقسيمها إلى مراحل ؟



نجيب محفوظ : نعم (وهنا تدخل إحدى السكرتيرات وتطلب من المحاضر على جائزة نوبل أن يكتب اسمه الثلاثي أو الرباعي فيقول ضاحكاً : نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم مختص الأول) .

س : يلاحظ في أعمالك أنك تحطم الأحلام الطوباوية (أي اليوتوبيا الخيالية) وتسود رواياتك نظرة تشاؤمية مع وجود صراع من أجل المساواة بين البشر . وبعد الحزبين العلمانيين للمدعوتين وما رأينا من مدار شامسل ومع تقدم العلم الحديث ، هل تعتقد في مستقبل البشرية هل أنت متفائل أم مأزلة متشاك ؟

نجيب محفوظ : أنا أرجو ألا أكون متشاكاً وأرى في الفترة الأخيرة ما يوجب التفاؤل ولا سيما بعد التقارب بين الاتحاد السوفيتي والولايات المتحدة الأمريكية والناس يمتدنون متشاكين لأنني أتابع قسوة الحياة . وإلا لما يمكن أن أكون متشاكياً بالذمة السليم لأن المتشاك الحقيقي لا يكلف نفسه عبء الكتابة فأنا لا أصدق أن أي كاتب يمكن أن يكون متشاكياً حتى شو بهور نفسه .

س : مررت ببعض فترات الصمت ولم تكتب وبعد نوبل هل ستكتب ؟

نجيب محفوظ : أنا أنشر الآن في جريدة « الأهرام » آخر رواياتي التي كتبتها وهي « قشعر » وليس برأي شيء الآن حتى قبل « نوبل » . ولا تدور الآن بلهني فكرة معينة لرواية جديدة .

س : لكن ألا يوجد أمل في أعمال جديدة ؟

نجيب محفوظ : لوجدتني فكرة ساكنها على الفور .

س : ولكن نشرت في مجلة آخر ساعة قصة قصيرة قبل إنها كتبت بعد نوبل ؟

نجيب محفوظ : كلها قصص قديمة بل قديمة جداً .

س : وما معنى الإسم « قشعر » ؟

نجيب محفوظ : كان اسم وزير في التاريخ إبان العصر المملوكي ولكنه أصبح الآن إسماً لأحد شوارع القاهرة .

س : اشهرت كتاباً التجليزياً باسم تقريباً ٣٢ قصة من القصص القصيرة للكتاب المصريين الشبان ، لفرقة الجامعة الأمريكية بالقاهرة فهل هناك أمل في هؤلاء الشبان ؟

نجيب محفوظ : الأدباء الشبان عندنا يكتبون قصصاً رائعة جداً .

س : هل سيخرج منهم نجيب محفوظ آخر ؟

نجيب محفوظ : ولأ بل ولماذا لا يكونون فهم يحطمون الحساس وشخصياتهم المميزة ؟

س : قلت لنا أنك تعرف من الألب اليوناني « كفافيس » و « كازانزكيس » فهل تعرف الشعراء اليونان الذين حازوا على جائزة نوبل مثل « سيبيرس » و « أوديسياس إليش » ؟

نجيب محفوظ : أعرف كتاباً يونانياً آخرين أحلمهم كتب عن الفطن المصري (ويعني رواية تجار القطن » لجورج إليوس) وأعرف رواية تاريخية من ثورة عرباء (ويعني رواية « عسراء مقظوط » لكوستا ساجارلا) وكانت رواياتها ممتعة جداً ولكنني لا أذكر أسمائهم .

س : كل المؤلفين الأوروبيين الكبار أمثال « سارتر » و « كامي » وغيرهما جاءوا إلى اليونان وأحبوها بل وإستلهموها في أعمالهم فهل نطمح في أن تزور اليونان ؟

نجيب محفوظ : أنا أحب اليونان وأحب زيارتها وبخالي فقط لأنني حتى الآن لم أذهب إلى جنوب مصر لرؤية آثار مصر القديمة وأنا لا أحب السفر ♦



نسمع شعراً يذكر وعلى منبر المريد تحل كل الشعراء عن مشاريعهم الشعرية الكبرى وعادوا للوراء بالشعر إلى القرون الوسطى، وقد لاحظ معظم المشاركين غياب الشعر عن المهرجان فانصرفوا إلى التلوات الجانبية التي أقيمت على هامش المريد من مختلف الأقطار العربية.. وعلى الرغم من ذلك كانت ثمة قصائد جيدة قرأت ولاقت استحساناً من الحاضرين مثل قصيدة الشاعر اللبناني شوقي بزيع، والشاعر المصري محمد أبو دومة..

● كان الوفد المصري أكبر الوفود عدداً.. ومع ذلك لم يشارك في اللقاء أغلب الشعراء.. مثل محمد عفيفي مطر، حلمي سالم، حسن طيب، أسامة عفيفي، أحمد اسماعيل، أحمد الشهاري، أحمد الحوق وجمال الشاعر ومهدي مصطفى وجمال القصاص، ومحمد صالح، ومحمد فريد أبو سعدة.

● وعلى الجانب الآخر.. الدراسات النقدية التي لم تكن أحسن حالاً من الشعر، وإن كانت تميزت ببعض الأبحاث التي ستروق عندها قليلاً.. قدمت الأبحاث تحت عنوان «الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين» وتحت عدة محاور منها «اتجاهات نقد الشعر العربي الحديث» «نقد النقد» «مناهج نقد الشعر العربي الحديث» «الاتجاهات الجمالية والفكرية للقصيدة العربية الحديثة» «ثقافة الشاعر العربي الحديث» «مستقبل الشعر» «قصيدة الحرب وموضوعاتها» وهذا المحور الأخير استحوذ على معظم الدراسات المقدمة من النقاد في مريد هذا العام.

● وبداية نختار البحث النقدي ولأمين ألبرت الريحاني «من لبنان والذي جاء تحت عنوان «مدارج المجاز في نماذج الشعر العربي الحديث» وقد ركز الكاتب في هذا البحث على جوهرة الصورة الشعرية، ومنصهرها الرئيسي المبني على المجاز وضروبه في الشعر العربي الحديث منذ الخمسينيات حتى اليوم من خلال نماذج شعرية لخليل حاوي، ويوسف الخال، وفؤاد رفقة، وشوقي أبو شقرا واتسبى الخاج أصحاب تجربة غلبة شعر اللبنانية في الخمسينيات والستينيات وقد قسم المجاز في الشعر الحديث على الوجه التالي:

المريد الشعري التاسع :

بين ارتداد الشعر وجهود الدراسات النقدية

ألقى نصرُ «الفاو» ثلاثة أرباع الشعراء

حين يكونُ الشعرُ بحضوره سيف

ماذا يبقى من كلِّ الآداب ؟.. ؟

هل كان أبو تمام يلدَى .. ؟

أن السيفَ البغداديّ ،

سينقُذُ رأسَ ملايين

الأعراب ؟

فلماذا ماتت ذاكرة

الأعراب .. ؟

هكذا جاءت قصيدته، وعلى منواله قصيدة الشاعرة د. سعاد الصباح ومحمد الفيتوري شاعر السودان الذي قرأ قصيدته وكأنه في بداية الخمسينيات وكانت قصيدته صدمة للجمهور الذي يجهل ثم تلاه كمال الحديشي، وعبد الرازق عبد الواحد الذي يكتب جميع قصائده بطريقة واحدة مكررة في كل مناسبة. وعلى غرار الجلسة الافتتاحية جاءت كل الجلسات الشعرية عادية ومملة ولم

م. م

● انعقد في بغداد مهرجان المريد التاسع من الفترة بين ٢٤/١١/١٩٨٨ وحتى ١٢/١٢/١٩٨٨، وضم مريد هذا العام أكثر من ألف شخصية ما بين شاعر، وقاص، ونقاد، وحشد من الإعلاميين.. وعلى مدى ثمانية أيام بدأت الجلسات الشعرية، وحلقات الدراسات النقدية صباحاً ومساءً، وتوقع الحضور أن يسموا شعراً جليداً، أو يحصلوا على زاد نقدي في مجال البحث النقدي هذا العام، خاصة بعد توقف الحرب، لكن هذا التوقع ذهب سدىً بداية من قصيدة الافتتاح نقدياً في مجال البحث النقدي هذا العام، للشاعر نزار قباني الذي شغل حيزاً كبيراً من الإعلام العربي على مدى أربعين عاماً كاملاً.. يتناقض بين المعصور والأنظمة، ويعتد ولادته حسيباً يرى ذلك في صالحه، ومن ثم جاءت قصيدته التي ألقاها عادية وملينة بالسبب للشعر والشعراء، والفن والإبداع، ولنتأمل ماذا قال نزار قباني في إحدى مقاطع قصيدته :

١ - المجاز البلاغي : الذي يبنى علاقات جديدة بين الألفاظ ، وهذا المجاز قديم قدم الجاهليتين العربية واليونانية ، لكن الجديد فيه أنه راج يمتح عن علاقات أخرى غير مألوقة بين الألفاظ ، الأمر الذي حول اللفظة من شكل ميت إلى كائن حي ، يزخر بالعديد من احتمالات المعاني الطاهرة ، والباطنة ، والمعلنة والخفية .

٢ - المجاز الذهني : الذي يتحمل عبء اكتشاف العالم بقدر ما يعاني من اكتشاف اللغة ، هنا لا تعود اللغة مفتاحاً جالياً ، قدر ما تستحيل بديلاً فكرياً لوردياً ذهني ، ترتدي شكلها الحضارية وتعود إلى ذاتها الإنسانية لتضجر طاقاتها التراثية ، والدينية ، والاجتماعية من منظور إيداعي معاصر .

٣ - المجاز الرمزي : الذي يعيد هندسة الكون وفق أسس خارجة عن كل الأسس ، حيث تتداخل معالم الأشياء ووظائفها ، وسماها تتداخل بضمي على الوجود حلة تخترق قشرة الوجود المتداول ، فالرمز ينير احتمالات لا متناهية من الممان الطامعة من خلف هذا التداخل غير المتوقع بين العناصر البنيانية .

٤ - المجاز الأسطوري : الذي يقب عن الروح الحضارية من منجم الخيال الشعبي ، أنه نفخ من رمد المجامر ، وغير نوقدها الجديد بين لك أشكالاً ، والواناً من الصور والممان والأخيلة ، تنطلق من القديم ، لكنها تفلت من بين يديك ماردا يخرج من قمقم الكلمة ، ليمتطي صهوة الشعر .

٥ - المجاز العبي : الذي يضفي على شبحوثة الوجود فتوة متقدة ، فينبى ضروب المجاز على أصول اللاصول ، معاكساً المنطق ، مناقضاً كل قاعسة ، مستلهماً عناصره من الأرض السياب . فتستدق البنية عبر « نهر الرماد » لتنبت جذوراً في السقاء ولتنتد سنايل النار فوق يبادر الجوع عند خليل حاوي ، فلمجاز العبي نزوع انشلاقي تخريضي ، وولادة ذائقة شعرية مغايرة .. ومن خلال هذا التقسيم في بحثه اختار شعراء مجلة شعر اللبنانية للاستدلال على هذا التقسيم ..

● ومن العراق قدم الناقد حاتم العسكر بحثاً تحت عنوان تحديث النقد الشعري : رؤية .. مراجعة .. مقترحات .. وقد طرح الكتاب في بداية الدراسة سؤالاً عن فكرة « حداثة نقدية » بجوار الحداثة الشعرية حيث يقول : « يصبح القول بعدالة شعرية دون التسليم بضرورة وجود حداثة نقدية تدرى إلى الانبعاث الشعري الحديث .. ؟ » ومن خلال التساؤل يحاول الإجابة عن وجود حداثة نقدية .

إن النقد بما هو كتابة على نص ، منبقة من قراءة الناقد بكونه قارئاً خاصاً ، سوف يعكس نشاط القراءة عبر الممارسة التي لا تكفي بالفعل الآلى ، فقراءة الناقد التي تسبق الكتابة لن تمت إلى النص بكونه مشروع كاتبه أو انعكاس نواياه فقراءة الناقد .. لا ترهن نفها بسلطة النص بل تبحث عما لم يقله أو ما لم يكتبه ، ذلك بالضبط ما تفعله القراءة التي تتمر النص المتحقق وتحرر من مقولاته ولا ترضى بتمته حكماً .

إن قراءة الناقد تسقط هيمنة النص المطلقة التي تعلم أن القول بها جاء رد فعل متحسماً ، ومتطرفاً هيمنة المؤلف في القراءة النقدية التي انتجتها المذاهب التاريخية ، والنفسية ، والأوقعية التقليدية ، وبعض المذاهب السوسولوجية التي تتعامل مع النص بكونه انعكاساً آلياً لمؤثرات البيئة المحيطة أو السلوك أو الطبقية . إذن الكتابة النقدية لن تقتصر على التحليل ، والتفريغ بل ستجلب إلى الممارسة النقدية استماتات متنوعة من حقول معرفية مجاورة ..

والشاعر الحديث وهو يرفض الثوابت والقوانين النهائية في الشعر ، يجب أن يرضى قبل سواء بمقترحات النقد القائل بتعدد القراءات ، وتنوع الإجراءات والأساليب باعتبار النص مشروعاً مفتوحاً للقراءات لا يكتمل إلا بها ، ومن هنا يحاول الكاتب حاتم العسكر الدليل على آرائه بالاستماتة بمقولات جوليا كريستيفا ، حول رفض القراءات الساذجة للنص ونظرية « معنى المعنى » لعبد القاهر الجرجاني ودفاعه عن الغرض ومشترياته . ويرى .. أي الكاتب . أن البحث في شعرية القصيدة العربية مظهر من مظاهر التحديث النقدية ، ولك سلطة النص عن القارئ ، وتكريس علاقة القارئ ، بالنص الشعري ، وهنا يسترجع ويستند على كتابات محمد مندور وخاصة كتابه « فن الشعر » .. وجابر عصفور وكتابه « مفهوم الشعر » ، وكمال أبو ديب وكتابه « في الشعرية » ويختتم الناقد بحثه بقوله .. إذا كان ثمة أمل ما في مواصلة اكتشاف طرق الحداثة النقدية ، وصياغة نظرية نقد شعري عربية ، فإن ذلك مرهون في الوقت نفسه بالافتتاح على الأجناس الأدبية ، والأنواع الشعرية ، وبمحاولة الإحاطة بالحداثة الشعرية ، بقوانين القصيدة لا قوانين النوع الموروث ..

● وكان البحث المقدم من د. جميل جبر من لبنان تحت عنوان « مصادر ثقافة الشعر العربي الحديث » محاولة لكشف المصادر الثقافية للشاعر العربي الحديث ، وقدم البحث بتعريف للشعر الحديث حيث قال : إن الشعر الحديث هو الشعر الذي يواكب تطور العصر ، ولا فرق بين أن يكون منظوماً ، أو طليقاً من القيد ، إنه الشعر



في عملية التخيل في اللغة لا يعلم إلا انكباًساً لطفولته حين كان يحاف من الأشباح خوفاً شاداً ، ويرى بيرك أيضاً أن نظريات فلسفة القوة قد تستوحى من مشكلات الفسرد نفسه حين يسس الفحولة .. إذن يمكن القول إن .. كل عمل أدبي منها كان مدى تماسكه يشتمل على مدلول رمزي . ويجاوب الباحث من خلال هذه المقدمة أن ينكك هذه المقولات .

وينتج الكتاب مقسالة .. حول ما بداه .. بقوله .. حقاً أن الأفق سيظل مفتوحاً على حقن الرموز الشخصية ، ذلك أن حاجة الشاعر العربي الحديث ستظل متجددة باستمرار ، حاجته إلى أن يكون شعره غنياً براءحته الشخصية ، ومزجوماً بأفكاره وأهوائه ، وأحلامه الخاصة .

أما الدراسات التي تناولت أدب الحرب كانت أبحاثاً لا تقترب من عالم الحرب . بل من هوامشها النظرية ولم يكن هناك أي بحث ملفت للنظر سوى بحث يوسف الصايغ وهو لا يعد بحثاً أكاديمياً بل شهادة عن الحرب وانعكاسها على الرأي العام وهي رؤية شاعر ينظر للحرب بنظرة شعرية ، مضمينة شهادته بعضاً من القصائد القصيرة .

فهو يقول .. ما كنت أريد كتابة قصيدة عن الحرب .. ولا كتابة قصيدة للحرب ، بل لم يحظر لي أن أكتب قصيدة مقاتلة .. لقد حاولت كتباً في كل مرة إلا أن نجوء القصيدة ، مفعمة برائحة الحرب التي تدخلت وصارت لثمان سنوات جزءاً من تجربة وحياة .

وينتج شهادته بقصيدة قصيرة يقول فيها :

جلسا على مقعد في الحديقة

تفصل بينهما خودة

بسدت في عيون الحبيسة

كالسحفاة ..

هل قتلت بها أحداً .. ؟

اعتمدت مقلته ..

لحظة وتيسم ثم اكتفى أن يريها

حروف اسمها

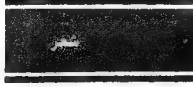
على أخص البنديقية . ◆



● وفي بحث د. علي جعفر العلاق من العراق والذي قدمه تحت عنوان الشاعر العربي الحديث ، رموزه وأساطيره الشخصية ، وقد جاء تكملة بشكل أكبر لبحث د. جميل جبر من لبنان عن مصادر الشاعر العربي المعاصر الثقافية ، وقد قسم الباحث بحثه إلى مقدمة وثمانية أجزاء ، منها الرمز الشخصي والحداثة ، القتال ضد ماضي الرمز ، الطبيعة رمزاً شخصياً ، الشخصيات رموزاً ، الرموز وغوايبة السمية ، القناع رمزاً شخصياً ، الرمز أسطورة من أسطورة شخصية ، الرمز الشخصي حاجساً مستمراً ، ومن هنا يجاوب علي جعفر العلاق ، من خلال اختيار غاذي لادونيس ، وعبد الوهاب البياتي ، وخليل حاوي ، والسياب حاول أن يطبق ما افترضه حول خلق الأساطير الشخصية للشاعر فيقول : إن الإنسان كائن رمزي : مزجوم بالرموز أحلاماً وسلوكاً ، ونوايا ، إن في الكثير من نزعات الكاتب وشطحاتهم وانجازاتهم كما يرى كنت بيرك ، دلالات رمزية بالغة الأثارة فكتاب كفاخي على سبيل المثال هلنر .. ما هو إلا قصيدة هنر الشريرة الكبرى ، كما أن خوف جرمي بتلام

الذي يعبر يصلق عن هم إنساني ، بعيداً عن الأسلوب الرديء التفريري ، ويرى أن الشاعر التقليدي في معظمه ترفاً ذهنياً عصوراً بين الخاصة ، يعبر عن تجربة عاطفية ذاتية ، أو عن نزعة خلقية ، اجتماعية سياسية أو قومية بطريقة مباشرة ، لا تخفى من صور طريفة ، لكن انتشار الثقافة بعد الحرب العالمية الثانية جعلت الشاعر يترك وجهه جيداً ، ويدخل معترك الحياة ، ومن هنا انطلق تيار التحديث .. وقد مهد له عدد من الشعراء أهمهم - بيتس ، رامبو ، بودلير ، ويلكس ، هولدرين ، نوافليس ، وقد خرج هذا التيار على المقاييس السلفية بغية التعبير عن أحاسيس جديدة تقتضي قياً متحررة ، ورموزاً تشير إلى تجارب باطنية وشعورية ورؤى رمزية أو أسطورية .. وكان أبرز من اعتمد هذا النهج الشعراء « ت . س . اليت » و« عزرا باوند » اللذين قالاً إن الشعر ليس بحثاً عن الرونق البديع في اللفظ والتركيب ، بل وسيلة اتصال بين الشاعر والجمهور .

والقصيدة الحديثة لم تعد وليدة إلهام كما كان يظنها الرومانسيون ، بل نتيجة معاناة هي بناء مرصوص في وحدة يتجسد فيها الشكل والمضمون تجسيدا عضوياً لا ينقسم . ومن هنا انعكست تيارات الشعر العالمي على الشعر العربي منذ بداية القرن ، وظهر هذا الانعكاس على تجارب السياب ، ويظهر ذلك في قصيدة القبرة للشاعر الانجليزي « شل » التي تحاكي موسيقاها طيران القبرة .. ولذلي حاول السياب أن يقلدها بالشعر العربي ونجح في نظم قصيدة على طائر مثلاً فعل « شل » وكذلك خليل حاوي الذي حاول بحث الأساطير وتجسيدها ، وهنا يتضح لنا أن مصدر ثقافة الشعر العربي الحديثة هي على نوعين .. نوع موضوعي يستند إلى تطورات العصر المنعكسة في تقنيات ، وتعقيدات ، وأبعادها وانعكاساتها على إنسان اليوم ، وعلى مفاهيم الجمالية في الفنون - كما يستند إلى ما أبدى رؤاد الحداثة في الشعر العربي وإلى التراث العالمي عامة والعربي خاصة ، ونوع ثالث يقوم على معاناة الشاعر في سعيه المحموم إلى قيم جديدة تحمل عمل ما أنهار منها في تقليد المنطق على التقليد الأعمى والافتعال البدائي .



إلى يلماز غوييه

عبد الوهاب البياتي

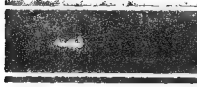


رجل وامرأة وقطار في ليل الاناضول
تحت الضوء ، تقول المرأة في خوف : « ما هذا الليل ؟ »
مدن وقرى وذئاب تموى جائعة ، تحت الثلج
ودخان الأنفاق الملتوية
وسعال الأطفال .

ليل ينذر بالزلزال
قال الرجل النائم في همس : « الليل هو الليل ! »
رجل آخر في أقصى العربة
يكتب تحت الضوء المخنوق رسالة
ويردد أغنية شاعت بعد الحرب الكونية في البلقان
تتحدث عن حب غامض

ونبي شاعر
فبين الناس به/رجل يغتاب صديقاً ويقول :
« هذي الدنيا خائنة ولعوب
تركب ظهر حمار بالقلوب »

المرأة تبكي في خوف ، الرجل الأول يزجرها
ويقول لها : « ما هذا ؟ »
الفجر وشيك والغابات تنفس في عمق
والأرض تعاني أو جاع مخاض



يوم سفر

جار النبي الحلو

ثم أحسق نفسي وأنا جالس أطل من شباك السيارة ،
ويجوارى زوجة عمى البيضاء الجميلة ، وكانت الأشياء
تركض وراء بعضها : الشجر والفيضان والبيوت والنضيل ،
والشجر والأعمدة والفيضان . . . وكنت أن أنام ، فظمتني
إليها يد سمينة طرية ، وممسحت : لا نتم . واشترت لي زجاجة
ليمون باردة ، وضاحتها البائع وهو يميل في ثديها المتورين
من لثة لسانها ، وقالت لي : لقد اخترتك للمشوار حتى
أفسحك ، وأزورك السيد البدوي ، وضممتني بيدها ،
وشخصت الغوايش الذهبية .

في الشارع الواسع كانت تجرى ، ومحمى من السيارات ،
وتقول هذه طنطا ، وهذا ميدان المحطة ، وهذه عمارة
الأوقاف ، وهذا هو جامع السيد البدوي . كانت فرحة
وصجولة . دخلنا تحت البواكي ، وقالت لي : سأشتري ملاعة
سوداء ماركة الشمعدان من محل خاص . ابتسمت ، وأردفت
أنا زبونة .

وكتت مشغولا بالأزدهام وتلال الحصى ، والفاسد
والطرايش ، ولم أكن أبداها الكلام ، كانت مرحلة على خير
عسى بها إذ هي في بيت عمى صمدوت وتكش من زعيق
عمى . دخلنا في شارع جانبي مزدحم أيضا ، وأمام محل كبير
ولفت ، لحظة ، فملل وجهها حين نهض الرجل العريش ،
وقال : يا سرحبا . يا سرحبا . واتحنى ليسلم على ،
وقبلني . وقال لها وهو يهيس يمينين لا معين لأصلي : لم أر
المحروس من قبل . ضحكت هي ، وقالت : ابن سلق .

فرح أكثر وبانت أسنانه الملهية وقال : أهلا أهلا . ثم
أمسك يدها وسلم عليها كثيرا وأفسح لها مكانا داخل المحل ،
وجرى ولد وأحضر لها كرسيًا عالي المسند . كانت جدلة ،
وخلفت ملامتها ، وأرخت فروعها بالغوايش خلف





الكروسي ، وتهدت ، وارتفع صدرها للأمام ، وهي تجيد الكلام والحكي ، ليست كزوجة عمي الأكبر التي لا تصرف كيف ترهب بضيولها .

قال : هذا نور .. طنطا نورت . ثم شخط في صبية المحل : استراحة يا ولد . وأشار لولد كبير وقال مشيراً إلى : فسح البك في طنطا .. انه علاوى .. واشترى له الترس والبيلة .

خفت ونظرت لزوجة عمي التي قالت : اذهب معه .. سأنتظرك .

أخذني من يدي ، ودنا في شوارع حديدة . فارقتني البهجة ، وحط الحفوف في قلبي ، وأمسكت بيد الولد الكبير الذي كان زهقاناً ويفتح من حين لآخر ، واشترى الترس ودس في يسدي خمس حبات ، واشترى اللب والسوداني وفرزق ، وأمام سينيا كبيرة جداً وقفنا ، شدني من يدي ولا مسنا الزجاج . كنت قلقاً على زوجة عمي . ماذا ستعمل لو تأخرت عليها ؟ نفرجنا على الصور . قال : حسين صدقي وليلى مراد .. هل تعرف ليلي مراد ؟

دخلنا في الغروب ويكيت . قلت له أريد العودة .. أريد زوجة عمي سأل الرجل : كم الساعة ؟ قال الرجل : السادسة و ... قال لي الولد : نرجع .

حين أقبينا على المحل ، لمحت بهي كالمسوع . وقال : أهلاً أهلاً . نهضت زوجة عمي ، وعدلت ملابسها وطوق فستانها الواسع . كانت أسامها متضلفة صغيرة عليها حمر وسوداني وأكواب وزجاجات . ابتسمت وقالت : حلوة الملامة .. يكم يا معلم ؟ ووضعت يدها في صدرها فأسرع وأمسك يدها فوق صدرها وأقسم انه لن يبلب ثمنها ، ثم أمسكها من كتفيها ، وقال لها : حبيب يا ذوق .

ضحكت في دلال ، وأخذت الملامة الملقوفة بعناية فائقة ، ثم جرتني من يدي ، وكنت أجري بجوارها ، وقلت لها : ألن نזור السيد البدوي ؟ قالت بجديّة : في المرة القادمة .. لقد تأخرنا .

كان القطار يمضي في الظلمة ، وكانت تحضن الفلّة في صدرها بقوة ، وابتسمت ومالت على وسائتي بهمس شديد :

مبسوط ! ! ◆

حوار مع الشاعر المغربي محمد بنيس

أجرى الحوار : مهدي محمد مصطفى

● توطئة :

ظل مركز الثقافة العربية منذ بداية عصر النهضة حتى نهايات الستينيات محصوراً في منطقة المشرق العربي ، وعلى وجه التحديد في مصر ، ولبنان ، وسوريا ، والعراق وفلسطين ، وسيطرت هذه المراكز الثقافية إبداعياً وفكرياً على الثقافة العربية ككل ، ولم تكن الثقافة في دول المغرب العربي لها نفس الأهمية . هكذا يبدو للمقاريء في دول المشرق العربي ، ولكن في واقع الأمر كانت ثقافة موازية للثقافة التي تنتجها دول المشرق العربي مما جعل كتاب المغرب يشعرون بعدم الإهتمام بثقافتهم لمتفرسوا في الثقافة الأوروبية قراءة وكتابة وعلى وجه الخصوص الثقافة الفرنسية ، وقد لا يعرف القاريء العربي في المشرق أن الكتابة باللغة الفرنسية قد بدأت بعد الاستقلال وظهرت كتابات من منتصف الستينيات حتى الآن ، سواء أكانت باللغة العربية أو باللغة الفرنسية تحت أسماء عديدة . على سبيل المثال د . عبد الكريم الخطيب ، عبد الله الحروي . محمد أركون الطاهر بن جلون ، بن الحسن الوزاني . . محمد بنيس ، محمد زفزاف ، محمد شكري ، محمد هابيد الجابري في المغرب ، وكاتب ياسين ، والطاهر وطار ومالك حداد في الجزائر ، وعبد السلام المسدي ، ومحمد مزالي ، والبشير بن سلامة في تونس ، وكل هذه الأسماء أنتجت إبداعات مختلفة كان له أكبر الأثر في الثقافة المغربية ، و « مجلة القاهرة » حينها تحاور الشاعر ، والكتاب المغربي محمد بنيس لا تحاوره كونه شاعراً أو كاتباً له تجربة ثقافية ، ولكنها تحاوره من منطلق الكشف عن جغرافية الثقافة في دول المغرب العربي ، تأثيراتها ، ومؤثراتها ، قضايها وإشكالاتها مع الاحتراف أنه صوت واحد من الأصوات الكثيرة في المغرب العربي ، وفي حوارنا معه أجاب عن القضايا التي تشغل ذهن المثقف المشرقي من طبيعة الثقافة في المغرب ، وقد أجاب بصراحة وجديّة . هن الأسئلة التي طرحت .

● محمد بنيس في سطور :

● ولد في فاس بالمغرب ١٩٤٨ ، حصل على الإجازة في الأدب العربي من كلية الأدب في فاس ١٩٧٢ ، حول موضوع ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب تحت إشراف د . عبد الكبير الخطيب ، ويحمل أستاذاً للشعر العربي الحديث بكلية الأدب بالرباط ، يعدّ رسالة دكتوراه دولة حول الشعر العربي الحديث ، بنياته ، وإبدالها تحت إشراف د . جمال الدين الشيخ .

● أسس عام ١٩٧٤ مع آخرين مجلة « الثقافة الجديدة » التي توقفت ١٩٨٩ ، يشارك في تحرير مجلة « مواقف » ، أُنشئ مع آخرين « دار نوبال للنشر » .

باللغة العربية إبان الإستعمار ، وكثير من الكتاب المغاربة تلقوا تعليمهم منذ الثلاثينيات إلى الستينيات في كل من فلسطين ، ومصر ، وسوريا ، وهذه الملاحظات الأولية تقربنا من سيادة اللغة العربية في المغرب ، وهو ما كان في تونس ، والجزائر أيضاً ، رغم تباین الوضع الإستعماري من منطقة إلى أخرى .

المغاربة باللغة الفرنسية ، يشمل العالم العربي بأمله لأهم ، قدموا لنا أجوبة على أسئلة ثقافية ، وحضارية برعى نقدي ، لم يلقه كتاب عربيلون باللغة العربية ، ونعلم الآن أن أعمال هؤلاء ، مترجم أغلبها ، ومتداول في العالم العربي ، كما أن أثرهم ينحصر في خطابات عربية ، مهما كانت متباعدة أو متجانسة .

● **يشعر القارئ للتجربة المغربية في مجال الإبداع ، وخاصة الشعر سيادة الذهنية والكتابة من خلال الثقافة ، وغياب التجارب الحياتية اليومية ، وهو ما يعطي صورة عكسية للواقع المغربي ، نرى ما أسباب ذلك الإنجاء ، أهو من أجل الاختلاف فقط من التجارب السابقة أم هو ينحصر نحو حدائق حقيقة . ؟**

■ لا أرى ذلك بوضوح ، وما يمكن أن ألسه هو اشتغال النص ضمن مفاهيم حديثة للإبداع ، ومن بينها التجاوب بين الممارستين ، النظرية ، والإبداعية في النص ، وهو تجاوب برأى يقدم الحيوية في الذات الكتابية ، ويجعلها تختار مسارات لا نهائية ، في إعادة كتابة المجتمع ، والتاريخ ، وأبعد الشخصي ، وهذا ليس عاماً ، فالكتابات الانفعالية ، والتعبيرية ، مسألة ، ونصوص المسألة تكاد تكون نادرة ، ولكنها هي التي استطاعت الهجرة من المغرب إلى خارجة عبر المجالات ، والصحف ، والكتب المنجزة داخل المغرب أو خارجها ، لا ريب أن اللوق العرو العالم يحين إلى الخطابة والكلام ، وهو لا تستنيسه الكتابة ، لأن نصوص الخطابة والكلام هي بناء بلاغي ، فيها الكتابة تحصى بيلانها ، دون أن تكون بلاغة .

كذلك يمكن أن نطمعن في نص عرو إلى الصور المتدفقة من بؤرة التشابه ، ونركز على كلمات بعينها ، ليكون ذلك مصدر غشابة للنقلى ، إلا أن هذه الفوارية استعمالها ، تترك ذات القارئ عابدة لا توطنه في جذب الكتابة ، ونسكتها ، وتضع لوجه الأتمة ، وتترك جسدها ملتباً ، وقائلاً .

وهو ما لا يهدف الكتابة مجانبته ، لأنها تعتمد الصلعة في عملية النقلى ، بل أنها تلعب نحو نكرات كل قارئ ، يمتزج العالم في حين مشته فيه .

والم تنشر اللغة الفرنسية في المغرب بتوسع إلا بعد الإستقلال ، وكان كتاب ما بعد الإستقلال متقسمين إلى كتاب بالفرنسية ، وكتاب بالعربية ، وكان ثمة كتاب مغاربة منذ الثلاثينيات يتقنون الفرنسية ، وفي طليعهم السياسيون ، مثل محمد بن الحسن الوائلي ، وما يثير في مثل هذه الحالة - هو أن هذا الزعم السياسي كان كتاباً متميزاً باللغة العربية ، كما كان سكرتيراً لشكيب أرسلان ، وما ييم في وضعنا هذا ، هو إظهار حالة ثقافية ليست هي التي يرسها المتخيل العربي عن المغرب - هذا أولاً - وثانياً - أن كتاب ما بعد الإستقلال باللغة الفرنسية ، تميزوا بالإطلاع المباشر على الإختيارات الأدبية ، والفكرية الأوروبية ، أكانت فرنسية ، أم مترجمة إلى الفرنسية ، وهو ما أحدث شرخاً في بنية الثقافة المغربية التي كانت تمود إلى المشرق في استقائه نموذجها ، الذي هو بدوره مستقى من أوروبا ، فالكتاب المغاربة باللغة الفرنسية ، ذهبوا مباشرة إلى الثقافة الغربية ، ليعيدوا من خلالها ، بناء الثقافة الوطنية والعربية إجمالاً ، وإذا كانت صراعات السنينيات حول مفهوم الثقافة الوطنية ، محكومة برؤية تقليدية ، فإن السبعينيات فجمرت الحوار الأصم ، ليعتدل الكتاب للمقاربة بالفرنسية ، والعربية ضمن مسار ثقافي ، أسسه السؤال ، ولا شك أن أسئلة مثل « عبد الله الصوري » و « عبد الكبير الخطيبي » و « عبد اللطيف اللهي » و « الطاهر بن جلون » قد طرحت قضايا وهوام عربية ، لا أتردد في منتها بالجندرية عند المقارنة مع ما يكتبه مفقوض آخرون باللغة العربية ، ومن هنا تنبهم فرضية تصديق عروية الثقافة باللغة ، لأننا لا نملك الاستمرار في معاوية المقاربة الاختزالية ، لوضعنا الثقافي ، وأقول هنا لأن تلمعت كثيراً من هؤلاء الكتاب باللغة الفرنسية - ولست الوحيد في ذلك ، فآثير الكتاب

● أصل النواوين التالية :

- ١ - ما قبل الكلام ١٩٦٩ .
- ٢ - شيء من الإضطهاد والفرح ١٩٧٢ .
- ٣ - وجه متوهج عبر امتداد الزمن ١٩٧٤ .
- ٤ - في اتجاه صوتك العمودي ١٩٨٠ .
- ٥ - مواسم الشرق ١٩٨٥ .
- ٦ - ورقة البهاء ١٩٨٨ .

● أصل الدراسات التالية :

- ١ - ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب / مقاربة بنوية تكوينية ١٩٧٩ .
- ٢ - جدالة السؤال / بخصوص الحدائة العربية في الشعر والثقافة ١٩٨٥ .
- ترجم (الجسم العربي الجريح) لعبد الكبير الخطيبي عن الفرنسية .

○ **بإطلاع التأثير الواضح ، والمعين للثقافة الأوروبية ، وخاصة الفرنسية منها على الإبداع الفكري والأدبي في دول المغرب العربي ، وثمة كتاب مغاربة يكتبون باللغة الفرنسية فقط ، هل يرجع ذلك للإحتلال الفرنسي ؟ أم للبعد الجغرافي هذه الدول من دول المشرق العربي ، أم لسيادة ثقافة المشرق على الثقافة العربية ككل ؟**

■ **هناك رأي سائد في المشرق العربي عن المغرب العربي إجمالاً ، ومنه للمغربي ، ويمثل في تحديد النتاج الثقافي بالكتابة باللغة الفرنسية ، كما يتمثل في سيادة اللغة الفرنسية في الحياة اليومية ، وهذا رأي خاطئ تماماً ، لأن المغرب بلذ لم يتخلى تركياً ، فكان أن نجا من سيطرة اللغة التركية ، واستمرار اللغة العربية ، كما أن للمغربي المغاربة ، سواء في منطقة الإحتلال الفرنسي ، أو الإسباني ، كانوا يكتبون**

إذن ليست هذه ذهنية، ولكنها سفر في الكتابة عبر الماء ونحو الماء، لا شيء يعلن عن بدايتها ولا شيء يعلن عن نهايتها، إنها فعل هتوك لقولات الإستكانة، والتجاوب المعقود، ومثل هذه النصوص لا توجد في المغرب وحدها، هي شبه معممة في المناطق المتبادعة من العالم العربي، بجزائرها تتأسس في السرايد، والسرايد، تلعب عن فعلها كل سلطة، وفي اليتيم تختار الإقامة صمت يحتل الضمير الأقصى، بلا مهادة، ولا طغوس تبها الهلاك في صورة انتصار العمالات، إذن هي قراءة للجد العربي، قراءة لفصل الحاضر والمستقبل قراءة غنية للروح، ولا أراها ذهنية أبداً.

○ ملاحظة أخرى على الثقافة المغربية، ألا وهي سيادة المنهج البيهوي، وغياب المناهج الأخرى في النقد، هل الرغم من انحصار هذا المنهج الآن في فرنسا نفسها، هل يرجع ذلك لعجز النقاد في المغرب العربي عن استنباط منهج من داخل التجربة الإبداعية في المغرب، أم للتأثير الأوربي على هذه التجربة؟

■ اهتمام المغاربة بالمناهج الحديثة، ومنها البيهوية يعود إلى اللقاء المباشر مع الحركة النقدية الأوربية، في وقت كان فيه المشاركة ما تزالون متبئين لمناهج ما قبل البيهوية. وابتنى هنا توضيحاً مهماً، هو أن المغارب ليسوا وحدهم الذين اهتموا بالبيهوية، فأغلب الباحثين والنقاد العرب الذين عاشوا في فرنسا إبان صعود البيهوية، كلهم أفادوا من هذا المنهج، كما أفادوا من المناهج اللاحقة، والفرق هنا هو أن المغرب تجل في التأثير بصفة شبه جماعية، فيها هو ظل خارج المغرب العربي، فديداً وغالباً ما يكون مستورد يعيشون في أوروبا وفيها يتجسسون، ويعلمون أن البيهوية انتهت والدراسات الراهنة تشعبت في المناهج، دون أن تتخفى في المآزق النظرية لهذه المناهج نفسها، لذلك علينا أن نبعد قليلاً عن تقديس المناهج، أقول هذا لأن العالم العربي يعيش على المقدسات، ويحتاج كل مرة إلى مقدس كلما اقتضد ما يقصد. إن إسرائيلية اللسانيات أصبحت مقوضة في تحليل النص الأدبي، وفي مقدمته النص الشعري، كما أن مفاهيم البنية والتجانس لم تعد تجد مصداقية في التحليل، فضلاً عن

النصوص، ومهما تحدثنا الآن عن البيهوية في المغرب العربي، فأنا ستكون خططين في حصر ما يجري ضمن البيهوية، الآن ثمة مناهج أخرى، ودراسات متبينة للنص الأدبي، أصبحت تسود الساحة الثقافية شيئاً فشيئاً. ليس هذا امتيازاً ثقافياً للمغرب، ولكنه إشارة لما نحتاج إليه عربياً في العودة إلى مرحلة «طه حسين» التي كانت مرحلة لقاء مع المناهج الحديثة، وطرح أسئلة عن الثقافة العربية.

إن «طه حسين» غريب في الثقافة العربية، كما أن «جبران خليل جبران» غريب أيضاً، وهما معاً متحيان لثقافة نقدية واحدة.

قد يرى البعض في هذا القول تشبهاً بالاتاريجية أو تغافلاً عن الأسئلة النظرية التي تطرحها علينا ثقافة نقدية ما، وهنا لا أنسى التاريخ، بل أؤكد بأن الخطوة التي أوداعها «طه حسين» في كتابه عن الشعر الجاهل، هي اختيار للخروج على القنطرة، والإطمئنان، وتبين للغزو، كخطوة لإعادة بناء المعرفة والواقع معاً.

إذن لا يمتنا تفاصيل مشروع «طه حسين» بقدر ما يمتنا صوته الوحيد تجاه التقليد الذي يحو الماضي بقدر ما يحو الحاضر، والمستقبل، هل عكس ما يرمينا به التقليديون. إن التقليديين لا يملكون. ماخى الثقافة العربية، ولا حاضرها ولا مستقبلها.

لأهم يختارون الموقع الميت، ولم تكن الحضارة العربية مهمة، إلا بتقافتها الحية، فلما أرى أن التعامل مع البيهوية من موقع نقدي، يجعلنا نتذكر باستمرار «طه حسين» من ناحية، ونحذر من الخطابات التقليدية التي أصبحت تنبئ البيهوية بعدما أفرغتها من مؤالها المنهجية، وأسسها النظرية، لتخلص لاسترسال التقليد كاختيار وحيد، وهو ما يترك المقدس، مقدساً، ويترك التقليد سياداً.

● قضية حالاً ما تثار بين الحين والآخر، وهي قضية الشرق والمغرب، والعقضية المعرفية والثقافية بينهما، وشكوى الكتاب في المغرب العربي من مركزية الثقافة العربية في دول المشرق - مصر، لبنان، العراق... وجهل هذه الثقافة الشرقية بالمغرب العربي، ومحمد بنيس كمثقف

مغرب، وشاعر وأستاذ للأدب العربي... كيف يرى هذه القضية وما حواصل توضيحها؟

■ هناك توضيحات أولية لابد منها، إن مفهوم المغرب والشرق في الثقافة، هو تحليل سادس في العصر الحديث يعكس التقسيم الجغرافي، على التقسيم الثقافي، وهذا برأي خاطيء، لأن مناطق مثل اليمن، والبحرين، والأردن، توجد في المشرق العربي، وليس لها وضعية الثقافة في مصر، أو لبنان، أو سوريا والعراق، تباً لتحطيم الثقافة العربية الحديثة، ولذلك فأننا استبدل مفهوم المشرق والمغرب، بمفهومين آخرين، هما المركز الثقافي ومحيطه، وهكذا نجد في المشرق مغارب عديدة، كما في المغرب مشارق عديدة.

ليس هذا تلاعباً بالألفاظ، لأن مصر، ولبنان مركزين ثقافيين منذ بداية ما سمي بالهجرة إلى السبعينات، هما مجرد منطقتين في المشرق، وليس هما المشرق كله، إلى جانب ذلك نعلم أن المركز الثقافي أنشأ نموذج، وانطلاقاً من هذا النموذج مع المحيط الثقافي عبر العالم العربي.

ولم يشك المغاربة وحدهم من المشرق، بل العالم في الأخرى اشكت من سيادة نموذج المركز الثقافي في مصر على الأمل، وشكوى المغاربة تعود إلى الثلاثينيات، وتقتد إلى السنوات الأخيرة. نحن نعلم ما قاله «أحمد شوقي» في حق الثقافة الجزائرية، ونعلم نسيان مؤرخي الأدب المصريين في بداية القرن للمغرب العربي في وضع كتبهم، وهذا النموذجان يطحن علينا أسئلة في مفهوم الثقافة، ومفهوم الهوية والوحدة أيضاً، وبدلاً من اقتفاء آثار اللاتين، واللاتين، ونحو التل، والتسؤل، ولربما كنا الآن أنضج من أية فترة سابقة من عصرنا الحديث، لإعادة تأمل أوضاعنا الثقافية بكل جرأة، بعيداً عن أي موقف قضائي.

إن الثقافة العربية القديمة، وأوضاعها المركبة ما تزال تغل في العصر الحديث، ولكن عناصر أخرى انضافت إلى ما كان مترسخاً في السابق، وأعتقد أننا الآن نسير نحو حوار حمي بين المشرق والمغرب ثم بين المراكز والمحيطات الثقافية، ولربما أيضاً أصبح مثقفون عديدون يكتشفون في المشرق

بيت أستريون

للكاتب الأرجنتيني : خورخي لويس بورخيس
ترجمة : طلعت شاهين

الذين يفترض على يقولون أنه لا توجد قطعة أثاث واحدة في البيت ، شيء مضحك وذلك لأنني أستريون . أنا سجين . أكرر من جديد لن يكون هناك باب مغلق ، وأضيف أنه لن تكون هناك أففال . في مساء يوم ما نزلت إلى الشارع وهدت قبل حلول الليل . فعلت ذلك بدافع من اليأس وجوه الفؤاد ، الوجوه المسطحة الشاحبة ، التي تبدو كالنصف المبردة ، كانت الشمس قد غربت لكن بكاء الطفل الشاحب ، والصلاة الجماعية قالوا أنهم يعرفون . الناس صلت ، هربت ، ركعت . بعضهم تسلق حائط المعبد . آخرون جمعوا الحجارة ، أحدهم فيها اعتقد ، اختبأ تحت البحر . ليس نبتا أن أمي كانت ملكة . لا أستطيع أن أختلط بالعامية ، رغم أن أود ذلك ، تواضعا مني .

الأمر هو أنني فريد ، لا يعني ما يمكن أن يوصله إنسان ما إلى الآخرين ، كالفلاسفة ، اعتقد أنه لا يوجد شيء جيد التوصيل كالكتابة ، فالصجر ، والأشياء المبثثة ، ليس لها مكان في حيات الروحية ، أنا معد لما هو أعظم ، لم أفرق أبدا بين حرف وآخر . ففاد صبري جعلني أشعر بعدم القدرة على تعلم القرامنة ، أحيانا أحزن لذلك . لأن الأيام والليالي طويلة .

بالطبع لم تكن تنصني أدوات التسلية ، كنت أشبه بالحروف التي يتأطع ، أجري في أروقة حجرية إلى أن أندرج على الأرض ، مترنحا . أتبع في ظل مخزن أو ركن

يتهموني بالمعجزة ، وربما بالتوحش ، وقد يصفون بالجنون ، كل هذه الاتهامات (التي سأجازي من يتهمني بها في حينه) مضحكة ، حقيقة أنني لا أهاجر بيتي أبدا ، وأيضا حقيقة أن أبوابه مفتوحة ليلا ونهارا لجميع الناس ، والحيوانات أيضا ، ليدخل من يريد . ولا أزعج كائنات ولا أطلق صرخات هستيرية كذلك التي تردد في القصور الكبيرة ، فقط أعيش المزمة والهدوء ، لذلك قررت أن أبني بيتا لا مثيل له في العالم . ويكذبون حين يقولون أن في مصر بيتا يشبهه (حتى



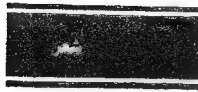


حظيرة ، وألب الاستغماية . أترك نفسي أسقط من فوق السطوح إلى أن يدمى جسدى . وفى أى وقت كنت ألب لعبة النوم ، كنت أنام بعينين مفلقتين وتنفس رتيب (أحيانا كنت أنام حقيقة ، وأحيانا حين أفتح عيني أجد أن لون النهار قد تغير) لكن بين كل هذه الألعاب ، كنت أفضل لعبة استريون الآخر . أتخيل أنه جاء لزيارتى وأنا أريه البيت . وأقول له باحترام عظيم : « الآن نعود إلى الممرات الداخلية ، أو ، الآن نحن فى صالون آخر ، أو ، الآن سترى مخزن الرمال ، أو ، سترى كيف يتشعب الطابق الأرضى . » أحيانا أخطئ ونضحك معا .

لم أتخيل هذه الألعاب فقط . بل تأملت البيت أيضا . كل أجزاء البيت مكررة ، أى مكان هو فى نفس الوقت مكان آخر . لا يوجد مخزن واحد ، أو فناء واحد ، أو حوض واحد ، أو مزود واحد (انها لا تخصى) هناك أربعة عشر ملودا ومخزنا وفناء وحوضا . البيت بحجم الدنيا ، أو من الأفضل القول أنه الدنيا ذاتها ، ومع ذلك ، فقد هيرت الألفية والمخزن والممرات المتربة المنيية بالخجر الرمادى ووصلت إلى الشارع وشاهدت المعبد والبحر . وهذا لم أفهمه ، إلى أن

بينت لى رؤية ليلية أنه هناك أربعة عشر معبدا وبحرا . كل شيء مكرر عدة مرات . أربعة عشر مرة . لكن شيئين فى هذا العالم يبدو أنهما لا يتكرران : فى الأعلى ، الشمس الملونة ، وفى الأسفل ، استريون . ربما أكون أنا من خلق النجوم والشمس وهذا البيت الكبير ، لكنى لا أتذكر .

كل تسع سنوات يدخل البيت تسعة رجال لى أحمرهم من السوء . أسمع خطواتهم أو أصواتهم فى عمق الممرات الحجرية وأجرى سعيدا لأبحث عنهم . الاحتفال يستغرق دقائق قليلة . يسقطون واحدا بعد الآخر دون أن ألتفت إلى بالدم . وحيث يسقطون يقوون ، والجثث تساعد على التفرقة ما بين عمر وآخر . أجهل من يكونون ، لكنى أعرف أن أحدهم فى لحظة الموت ، أن غلصنى سيأتى . منذ تلك اللحظة أصبحت العزلة تلقى ، لأننى أعرف أن غلصنى مازال حيا ، وفى النهاية سيقف على الأرض . لو استطاعت أذن أن تلتفت كل أصوات العالم ، أستطيع أن أميز خطواته . ليته يأخذنى إلى مكان قليل الممرات والأبواب . كيف يكون غلصنى ؟ هل هو ثور أم إنسان ؟ ربما يكون ثورا برأس إنسان ؟ أو ربما هو مثل ؟



الحن مفتوح لأغنية الفتى

بَدءَ الْفَقَى خَيْرُ
وَالْعَقْلُ مُسْتَرُ
وَالنَّيْلُ يَفْضَحُهُ
وَالْحَرْفُ يَقْرَحُهُ
وَالْبَحْرُ مُهْجَتُهُ
وَالْبَيْنُ مَيْتَتُهُ
فَاسْكُنْ بِحِجَمِ هَوَاهُ كُلِّ الْأَرْضِ
أَخْبِرْهُمْ :

أَنْ الْفَقَى صَعْدًا
لِلْعَشَقِ مَانِزَلًا
لَهُ صَارَ تَفَرُّدًا

وَيَنْدَا

مِنْ ثَرَبٍ مَنَزِلَنَا
مِنْ وَجَدِ كُلِّ النَّاسِ
تِلْكَ الَّتِي فَضَّتْ مَغَالِيْقَ الْقُلُوبِ عَلَى وَسْعِ
وَسَمَتْ لِلنَّارِ تَدْخُلُ بِحَرِّهَا
وَتَبَارَكَ الْفَتَحُ الْمَيِّنُ وَتَنْطَلِقُ
تَلْقَى عَلَى كُلِّ الْمَسَامِعِ :
الْفَرْحُ عَمَّ

أحمد الشهاوى

وَيَسْأَلُونَ عَنِ النَّبَأِ الْعَظِيمِ ، فَقُلْ لَهُمْ :

حُزْنٌ يَدْأِجُنَا
مُزْنٌ يَفَاجِنَا
وَطَنٌ يُغَادِرُنَا
بَعْدُ يَقْرِبُنَا
عِشْقٌ يُؤْجِبُنَا
وَيُبَيِّنُنَا السُّؤَالَ

وَإِذَا هُمُومُوا عَلَى تِلْكَ الدِّيَارِ ، فَقُلْ لَهُمْ :
جَسَدُ الْفَقَى تَحُلُّ

النُورَ تَمَّ
الْقَلْبُ غَفًى . مَا سَمِعَ ،
أَحَدُ تَرَاتِيلِ الْحَزَنِ
وَقُلْ لَهُمْ :

« لَا مَرَحَبًا بِغَيْدٍ ، وَلَا أَهْلًا بِهِ
إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الْأَحِبَّةِ
فِي غَيْدٍ »

غَدُ يُدْمِي الْقَلْبَ يَنْثُرُهُ نَدًى ،
تَوَنَّا عَلَى سَكِّهِ الْوَطَنِ الْمُسْجَى فِي الْبُعِيدِ
وَالْعَشَقِ يَا حَبِيبَ وَمَا أَنَا
بِالْمُنْتَمِي لَدَمِي ،

لِلرَّيْحِ

لِلْأَنْوَاءِ

لِلْأَشْجَارِ

لِلْوَجَعِ الْبُعِيدِ

وَجَعٌ عَلَى وَجَعِ الْأَحِبَّةِ

يَحْتَوِي مِنْ جَدِيدٍ

وَيُخْرِجُ الْمَاءَ الَّذِي فِي الْقَلْبِ

يُزْرِعُ وَرْدَةً

وَيَمَامَتَيْنِ

وَيُرْتَقَالُهُ عَاشِقِي

يَكْنَى « بِأَحَدٍ » . . . بِالْوَطَنِ

فِي حِلَّةِ وَطَنٍ

فِي دَمْعِهِ وَطَنٍ

فِي بَيْتِهِ وَطَنٍ

فِي شَمْسِهِ وَطَنٍ

وَطَنٌ عَلَى وَطَنِ الْأَحِبَّةِ

يَخْلُقُ الْفَرْدَ الْأَحَدَ

أَحَدٌ أَحَدٌ

فِي مَوْتِهِ الْفَقْرُ

لِلنَّبْلِ يَتَسَعُّ

فِي صَوْتِهِ وَقَعٌ



لِلْعَشَقِ يَرْتَجِعُ

فِي دَمْعِهِ فَرْحُ الْبُيُوتِ

تِلْكَ الَّتِي خَرَجْتَ

تُبَادَلُ نُورَسًا

وَجَدًا يُوْجَدُ

الْحُزْنُ مَفْتَتَحُ لَاغْنِيَةِ الْفَقْرِ

وَالْحُزْنُ مَفْتَتَحُ لِمُوسِيقَى الْوَرْدَةِ

وَجَعٌ عَلَى وَجَعِ الْأَحِبَّةِ

يَحْتَوِي مِنْ جَدِيدٍ ♦



رسائل ومقابلات



أسيزي لعقد هذا المؤتمر ، كان اختياراً موقفاً غاية التوفيق . إنها مدينة جميلة رائعة ، وكأما جنة من الجنات . مدينة تعطي بالصبغة الدينية إلى حد كبير ويأت إليها الناس سواء في داخل إيطاليا أو خارجها فرادى وجماعات مدينة القديس فرنسيس الأسيزي Francis ، وهو من هو - كما نعلم في سيرته - في مجال التقوى والفضيلة وإشاعة السلام بين الأديان .

شارك في هذا المؤتمر الديني الفكري الحضاري العام . ومن بينهم على سبيل المثال من مصر ، كاتب هذه السطور ، ود . زينب محمود الحضري استاذة الفلسفة المساعدة بكلية الآداب - جامعة القاهرة - ، ود . نبيلة زكري زكي من جامعة المنيا ، والمهندس جورج عجايبي . ومن تونس السيد مكي بن سدرين Mekki Ben Sedrine والباحثة سونيك شقرليه Monique de la chevaliere السيد يانكل مامادو Toussaint Yankal Mamadou ومن الجزائر المحامي رحال رفسوان Red ouane - Rahal والأستاذ شريف مصطفى Mustapha Cherif والباحثة سوزان مازيلا Suzanne Mazella وهي تعمل بمجال علم النفس الكلينيكي والمباحث بول فيزانت paul Faizant . ومن المغرب الأستاذ فاسم زهيرى Kacem Zhiri وله العديد من المقالات والبحوث كما شارك خلال حياته في الكثير من الأنشطة السياسية ، والأستاذ بيوكلا Alain Beauclair والأستاذ جاما بيبضا Jamaa Baida وهو يقوم بتدريس التاريخ في مراحل التعليم العام ومن موريتانيا الشيخ محمد أوليه M. Fall Oeleya والأب أيفير per eveau . وأيضاً شاركت ليبيا بوقد من جانبها في المؤتمر .

ونسود أن تشير إلى أن بعض هؤلاء الأعضاء يعمل بالدول التي قاموا بتبنيها وإن كانوا يحملون جنسيات أخرى . كما أن بعض أعضاء المؤتمر يدينون بالمعتقدات الإسلامية ، وبعضهم الآخر يدين بالديانة المسيحية .

كما شارك في المؤتمر عديد من الأعضاء ممن يعملون يروما ويعملون جنسيات مختلفة ومن بينهم الأب اندراوس سلامه Andraos Salama المصري الجنسية والذي

طائر الحب والسلام بين الأديان يخلق في سماء إيطاليا حول المؤتمر العالمي للسلام بين الأديان انعقد بمدينة أسيزي بإيطاليا

قد لا أكون مبالغاً إذا قلت بأن المؤتمر الذي أقيم مؤخراً بمدينة أسيزي Assisi بإيطاليا يعد واحداً من أهم المؤتمرات العالمية الفكرية والدينية التي تم عقدها في السنوات الأخيرة . وإن صح تقديري فسيكون للحوار المتبادل بين أعضاء المؤتمر صدها البالغ وأثره العميق في أكثر بلدان العالم شرقاً وغرباً . البلدان الإسلامية والبلدان المسيحية .

ولسنا في حاجة إلى القول بأن عللنا المعاصرة في أمس الحاجة إلى مثل تلك المؤتمرات وخاصة بعد ازدياد حالات التعصب والجهل بطبيعة دين أو أكثر في الأديان المنزلة ، بالإضافة إلى انتشار ظاهرة التجارة بالدين ، وكان الدين قد أصبح حرفة من الحرف كالزراعة والتجارة مثلاً .

لقد أقيم هذا المؤتمر في الفترة من ٢٤ أكتوبر حتى ٢٨ أكتوبر عام ١٩٨٨ وتحت رعاية قداسة البابا يوحنا بولس الثاني ، بابا الفاتيكان . وعكنا القول بأن اختيار مدينة

د . عاطف العراقي

يعمل بالفاتيكان . والأب اندراوس يعد مثالا في علمه وخلفه الرفيع . لقد كان ومايزال شعلة نشاط يتمتع بروح هادئة وديعة والانسلاحة لا تغارقه وله قدرة عجيبة على حل العديد من المشكلات التي كانت تقابل اعضاء المؤتمر ومنها مشكلات علمية . ونظراً لأنه مصري الجنسية ودائم التحدث عن مصر والإشارة بفضلها وعظمتها فقد كان حريصاً على استقبالاتنا بمطار روما منذ المحطات الأولى للوصول الطائرة إلى الأراضي الإيطالية ، الطائرة التي حلت اعضاء الوفد المصري الذي مثل مؤتمر السلام بين الأديان . وأبها سوريس بورمانس M. Borrmans . هذا الرجل الذي يعمل دون كلل ولا ملل وله قدرة على إدارة الحوار العلمي والتسويق بين كلمات وحوار اعضاء الوفود . والباحث الممتاز الدقيق يوسف خوري Joseph Khoury وله العديد من أوجه النشاط العلمي والفكري البناء بكافة أنحاء إيطاليا وخاصة روما والكردينال فرنسيس أرشبي cardinal Francis Aninze والذي يعمل في هيئة ونشاط يمكن أن يلحظها أي فرد وكم أثرت أرواؤه . أوجه الحوار بيننا خلال المؤتمر الذي كان رئيساً له . والأب ميشيل فيتزجيرالد Michael Fitzgerald والأب توماس ميشيل Thomas michel .

كان العمل في المؤتمر أقرب إلى الحوار ، منه إلى إلقاء البحوث المطولة . كان لكل عضو من الأعضاء كلمة . هذا صحيح ولكن المناقشة كانت هي الطابع الغالب على جلسات المؤتمر . كنا نتحاور معاً حول المشكلات الدينية والفكرية التي توجد في كل بلد من البلدان . كان الحوار يلذكرونا باللغة الفلسفية ، لغة الحوار السقراطي وما أعظمه ما أكثر فوائده .

استمر الحوار بيننا حتى نهاية المؤتمر . لقد خصص اليوم الأول ، يوم الوصول إلى روما ، للسفر إلى بلدة أسيزا ، بلدة الفن والتاريخ . وفي اليوم الثاني ، أي الخامس والعشرين من شهر أكتوبر ، وبعد كلمات الترحيب بالأعضاء ، تم تبادل الأفكار بين أعضاء المؤتمر وذلك على مستوى كل وطن من الأوطان ولذلك خصص لكل عضو من أعضاء المؤتمر ربع ساعة للحديث .

وفي اليوم السادس والعشرين من شهر أكتوبر وأصناف الحوار وتبادل الأفكار وتناقشنا معاً في كيفية حل الخلافات بين الأديان . وكيف يمكن التواجد معاً رغم الاختلاف الأديان .

وقد تم ترتيب زيارة لرئيس مدينة أسيزي لقد كان حريصاً على مقابلة أعضاء وفود المؤتمر . ورحب بنا غاية الترحيب . كانت

مقابلة وديّة للغاية ظهرت في الكلمات التي قيلت سواء من جانبه ، أو من جانب بعض أعضاء المؤتمر ، وكانت تدور أساساً حول تاريخ مدينة أسيزي من جهة ، والتسامح بين الأديان من جهة أخرى .

كانت كلمات الوفد المصري موفقة تماماً . كنا نفخر بمصر أم الدنيا في كل مكان ونركز على عظمتها الدينية والفكرية ودورها الخالد في تاريخ الثقافة والفكر . فلا توجد عندنا بمصر مشكلات دينية حادة كالتى توجد في أوطان أخرى كمشكلة الأقليات الدينية مثلاً . كان أعضاء الوفود الأخرى لا حديث لهم إلا عن الكلمات الممتازة التي تم إلغاؤها من جانب أعضاء الوفد المصري . كان حوارنا كمصريين مع أعضاء الوفود الأخرى وتخلل جلسات المؤتمر وأثناء زيارتنا لاسيزا وسيرنا في شوارعها ، كان حوارنا معهم قائماً على الأساس الفكري ولهذا جاء ثريا غالية الثراء وعميقا غاية الحق .

أما اليوم السابع والعشرين من شهر أكتوبر ، وفي اليوم الرابع من أيام المؤتمر فقد كان العمل فيه على نظام المجموعات وليس على نظام الحوار الشامل الواسع بين الأعضاء جميعهم . لقد تم تقسيم أعضاء المؤتمر إلى مجموعات وذلك على أساس أن تتدارس كل مجموعة مخارج من كيفية تحقيق اللقاء بين البشر رغم اختلاف الأديان ، واحترام كل فرد للمعتقد الديني للفرد الآخر . لقد تم العمل على نظام المجموعات طوال نهار هذا اليوم وجزءاً كبيراً من الليل وذلك تمهيداً لصياغة مجموعة التوصيات والاقتراحات .

وأود أن أشير قبل ذكرى بعض منجزات هذا المؤتمر ومجموعة توصياته - إلى أننا كنا نندرس بعض الكتابات التي تركها لنا مجموعة من المفكرين والتي تعد ذات طابع ديني تذكري وتقوم على أساس المودة والسلام بين الأديان وتنظيم الخالق تعالى وتقدس كل دين من الأديان . ومن بينها كتابات أبي حامد الغزالي المفكر الإسلامي المعروف والذي توفي عام ٥٠٥ هـ ، وأبي طالب المكي ، المتصوف الإسلامي والذي استفاد الغزالي من كتاباته الصوفية وخاصة كتابه : « قوت القلوب » ، وبعض كلمات القديس فرنسيس الأسيرى ومنها :

« يارب استعملني لسلامك ، فأضع الحب حيث البغض ، والمنفعة حيث

مجلة القاهرة المجلة الثقافية الأولى

أعدادها دائما متميزة
أدب . فكر . فن
تصدر منتصف كل شهر

الإسامة، والاتحاد حيث الخلاف، والحقبة حيث الضلال، والإيمان حيث الشك، والرجاء حيث اليأس، والتور حيث الظلمة، والفرح حيث الحزن.

ويارب قدرني على السعي إلى أن أعزى لا إلى أن أعزى، وإلى أن أفهم، لا إلى أن أفهم، وإلى أن أحب لا إلى أن أحب، لأن بالعظمة الأخذ، وبالتدخل الوجدان، وبالسماح الغفران، وبالموت القيامة إلى الحياة الأبدية.

كنا نطلع على العديد من الكتابات والأفكار ونناقشها بصراحة ونقف مع بعضها وقفة نقدية فكرية. كنا نقدر أهمية الدين وأثره على الأفراد والشعوب. كنا ننطلق من الاعتقاد بأهمية الإحسان الديني والذي يمثله الكثير من الكتابات والأفكار والدعوات ومن بينها:

اللهم اليك نتوجه عليك نتوكل وبك نستعين.

وإياك نسأل أن ترزقنا قوة الإيمان بك. وحسن الاستعداد بهدي آيتيك ورسلك.

ونسألك يا الله —

أن تجعل كلانا وفاقاً لعقيدته، آميناً على دينه.

في غير تزمتم تشقى به في أنفسنا. ولا تعصب بشئى به مواطنونا.

ونضرع إليك يا ربنا — أن تبارك إخواننا الديني

وأن تجعل الصلح رائدنا إليه والمعدل غايته منه والسلام ذخيرتنا فيه

يا حي يا قيوم يا ذا الجلال والإكرام. آمين.

لقد أطلعنا خلال جلسات المؤتمر على العديد من الكتب الثقافية والدينية والفكرية والتي تركز على البحث في مجال فلسفة الأديان.

وفي اليوم الثامن والعشرين من شهر أكتوبر وهو آخر أيام المؤتمر بالنسبة لجلساته في مدينة أسيزي، سافر أعضاء المؤتمر في تلك المدينة، إلى مدينة روما. وكان قد تم ترتيب مقابلة مع بابا الفاتيكان، البابا يوحنا بولس الثاني.

ويمكن القول بأن المقابلة التي تمت بين بابا الفاتيكان وأعضاء المؤتمر كانت مثمرة

للعناية. لقد قمنا بزيارة الأماكن الدينية المنتشرة بروما وفي كل الأماكن المؤدية إلى مقر البابوية. شاهدنا اللوحات الفنية الرائعة التي قام برسمها أعظم الفنانين والرسامين في تاريخ البشرية والفن العالي. شاهدنا العديد من التماثيل الرائعة وكنا نقف أمامها في دهشة واندهاش. كنا نريد معرفة تاريخ كل لوحة وكل تمثال. كنت أقول لنفسى ما أعظم الفن في كل زمان وفي كل مكان. كنت أقول لنفسى إن الفن له أثره البالغ في السمو بالروح والترقى بالمشاعر والوجدان.

تحدث البابا إلينا حديثاً وتعرف على كل أعضاء المؤتمر والبلدان التي حضروا منها وألقى كلمة هامة تدور حول السلام بين الأديان وأثنى على الفكرة التي على أساسها أقيم هذا المؤتمر بمدينة أسيزي. وكان اللقاء لفئة تاريخياً غاية في الروعة. وقامت كل وسائل الإعلام السموعة والمرئية بدورها في تغطية هذا اللقاء. لقاء أعضاء المؤتمر البابا وتم التقاط العديد من الصور التذكارية للبابا في لقاءه مع أعضاء الوفود.

ولا بد أن أشير أيضاً إلى اهتمام سفير مصر بالفاتيكان بهذا المؤتمر وحرصه على دعوتنا قبل سفرنا إلى روما إلى القاهرة للاقاء بمنزلة. لقد تحدث طويلاً عن المؤتمر واهتم بالتعرف على المشكلات الرئيسية التي تمت مناقشتها أثناء جلسات المؤتمر، وأيضاً حضورنا للجلسة الافتتاحية المؤتمر آخر عقد بمدينة روما وكان في نقاط البحث فيه، إقامة حوار بين الأديان. وكان لقاءنا مع سعادة سفير مصر بالفاتيكان لقاء مثمراً، لقاءً ودياً للعناية.

كما أجد واجباً على الإشارة إلى اهتمام إذاعة الفاتيكان بأخبار هذا المؤتمر وحرصها على مقابلة بعض أعضاء المؤتمر وخاصة الوفد المصري والذي مثله كما قلت الدكتور زينب الحفصيري والدكتورة نبيلة زكري والاستاذ جورج عجايبي وكاتب هذه السطور. بتسجيل أكثر من حلقة إذاعية من بينها حلقة أو حديث تحدثت فيه عن جهود الأب الدكتور جورج شحاته فتوات مدير معهد الدراسات الشرقية للآباء اللومبارديين بالقاهرة ويحتاج الحظ أن يقابله أعضاء الوفد المصري بمدينة روما. لقد كنا حريصين على مقابله أثناء تواجدنا بروما

وبعد دعوتنا من أسيزي وكما استندت من استضافته، كما استندت أيضاً من علمه وأستاذية زميلتنا الدكتورة زينب الحفصيري وزميلتنا الدكتورة نبيلة زكري.

وفي حدود التطاق المسموح به هذه المقابلة، لودان أشير بإيجاز إلى بعض نقاط البحث والتي تم الحوار حولها أثناء جلسات المؤتمر. وأبادر بالقول بدون أدنى مبالغة — أن الوفد المصري كان في مقدمة الوفود في مجال الآراء، الفكرى والعلمى والحضارى للمؤتمر. لقد تحدثت الزميلة الفاضلة الدكتورة زينب الحفصيري خلال جلسات المؤتمر عن كثير من الجوانب البالغة الأهمية وأشارت — معتمدة في ذلك على ثقافتها الواسعة الأكاديمية — إلى أمثلة عديدة تكشف عن الإخاء والمساواة، أمثلة كثيرة من واقع تاريخ الفكر العالمى، وتاريخ الأديان أيضاً.

كما تحدثت الزميلة الدكتورة نبيلة زكري عن هديد من النماذج التي تركز على العدالة والمساواة ورجعت إلى إفراد لها في مجال تاريخ الفلسفة وتاريخ الأديان.

وأيضاً تحدث الأستاذ الفاضل المهندس جورج عجايبي عن كثير من خبراته في مجال السلام بين الأديان وذكر أمثلة تاريخية عديدة توسع فكرته وتؤدى إلى تدعيم وتأيد الجوانب التي أشار إليها وركز في مجال الأمثلة التاريخية على مصر بصفة خاصة.

وتحدث كاتب هذه السطور عن حركة التنوير في العالم العرب المعاصر وأشار إلى أن التنوير لا يمكن أن يتم إذا وجد تعصب أو تزمت، فالتنوير لا يقوم إلا على أساس العقل، العقل الذى يعدل أعدل الأشياء قسمة بين البشر. وقد خلق الله لنا عقولنا لكي نبتدع عن التعصب للديم. كما أشار إلى بعض الأمثلة في تاريخ العرب قديماً ومن بينها حركة الترجمة أيام العباسيين وكيف تعاون المسلمون مع المسيحيين، وروبط بين تاريخ العرب قديماً، والتاريخ الحديث والمعاصر.

كلمسات أعضاء الوفد المصري كانت تجمعها وحدة عضوية بهازة. وقد كانت كلماتها غير دليل على السلام بين الأديان. لما عن الركاثر أو الأسس إلى كانت مجال بحث في هذا المؤتمر الجوى والهام،

البعض - للأسف - «التخريب» فإذا كان التجريب يبحث عن صيغ وأشكال جديدة لمعالجة القضايا العربية الكبرى بعامه إلا أن هذا التجريب لا بد من ممارسته وتقديره في أطر وأشكال وقوالب وهيكل فنية وفكرية متماسكة ذات ملامح واضحة .



غرض الافتتاح

فمثلاً عرض الافتتاح السوري (السندباد) تأليف رياض عصمت وإخراج محمد الطيب، عرض لا هو تجريبي ولا هو تقليدي وإنما شيء هلامي مزيل لا يستحق التعليق عليه وقد وصفه البعض بأنه صدمة، بالإضافة إلى أن وزير الثقافة السورية أصدرت قراراً بوقف ومنع المخرج من ممارسة الإخراج لمدة خمس سنوات .. والعرض رغم أنه مستلهم من التراث من ألف ليلة وليلة، إلا أن مؤلفه أفقد العمل العنصر الدرامي فيه فأفقد طبيعة العلاقة بين الدراما والتراث، فنجد موضوعها مفككاً بلا ملامح ومعان متخيلة وشخصيات بلا هوية وضعيفة وحوار أقرب إلى السرد منه إلى الحوار الدرامي، وأفكار مشتتة وزاد الأمر سوءاً رؤية المخرج التي أفسدت ما تبقى في العمل فطرته المستخدمة من روح التراث فنجد حركة بلا تخطيط وزحام بلا معنى مع انتفاخ عنصر الرمز الكامن في جوف الأسطورة .

مجنون يحكي وعاقلة يسمع

مجنون يحكي وعاقلة يسمع العرض الفلسطيني من نوع المونودراما مؤلفته ومخرجه ويطله زينات قلمسيه، يمثل مجموعة من الممثلين الغاضبة المترددة، وترديد الحزن والفقر ودوناً تجربة درامية مع انتهاء الخط أو المعنى الواضح، فنحن لا نعرف ماذا يريدون من مخاطب، علاوة على الإطالة والملل، وهو عمل غير متطور، لا ينتقل بالحدث من حال إلى حال، بل لم يقفز إلى شيء، وإنما تنوع على نغمة الحزن، أما الأداء التمثيلي - بطبيعة الحال - لم يتطور، فالشخصية غير واضحة المعالم، بل تكاد تنعدم وجودها فالتدلي يتكلم ويتجاوز تلك الممان التي تنزع على جملة واحدة للحزن وللغهر ولكن يصيغ جديدة، لذلك جاء العمل عملاً إلى حد بعيد لم يترك الجمالي المطلوب .

حول مهرجان دمشق المسرحي العادي عشر

حسن سعد

المهرجان وهوية المسرح العربي

ما زالت غالبية المهرجانات العربية المسرحية تخلق في سماء المقاهم المغلوبة والسباحة في بحر المصطلحات التقيدية والدرامية دون فهم أو إدراك لمعانى هلم المصطلحات، علاوة على اعتبار هذه المهرجانات مجرد واجهة سياسية وحضارية مع فقدان الرغبة في تطوير الحركة المسرحية العربية والتعبير عن القضايا المهمة في بعدها الفني (الشكل والمضمون) والسياسي (واقع الأمم العربية اجتماعياً واقتصادياً) ..

ولقد كانت مسرحية «الملك هو الملك» أفضل عروض المهرجان على الإطلاق لارتفاع مستوى الأداء فيها شكلاً ومضموناً. وبداية كانت ثمة قضية مهمة لا بد أن يلتفت إليها المسرحيون العرب وهي قضية «التجريب» ومفهومها يعني لدى

تحت شعار من أجل مسرح حرٍ متقدم ومتحرر أقيم مهرجان دمشق الحادي عشر للفنون المسرحية والتي بدأت فعالياته في الفترة من ١٠ إلى ٢٠ نوفمبر الماضي وانفتحت د. نجاح العطار وزيرة الثقافة السورية ..

ولقد شارك المهرجان ١٥ دولة عربية هي: الجزائر، وتونس، مصر، السودان، ليبيا، المغرب، السعودية، الأردن، الإمارات، الكويت، قطر، لبنان، فلسطين، سوريا وفرقة الاتحاد الفناني العرب ودولتان أجنبيتان هما: الاتحاد السوفيتي وألمانيا الديمقراطية .

ولقد قدمت العروض على خشبة ستة مسارح هي: الحمراء، أ، آذار، الشام، القباني والقيحان .

وخلال أيام المهرجان قدمت يومياً ندوة نقدية لمناقشة العروض المسرحية وشارك في هذه الندوات جميع الوفود بالإضافة إلى جمهور المشاهدين .

الحامى والحرامى

ويعد العرض المدرس لفرفة الكويت (الحامى والحرامى) أضيق نص كُتبه محفوظ عبد الرحمن بالإضافة إلى الإخراج المتواضع ، حركة مسرحية بلا معنى ولا دلالة وأداء تمثيل ضعيف وكاننا أمام عرض للمدرسة ثانوية .. كذلك الحال العرض اللبناني (أسود ع أبيض) وهو نموذج مغلق وخطأ لعدم فهم طبيعة العروض التجريبية ، فليس معنى التجريب تقديم عروض بلا معنى ولا ملامح بحجة أن ما يقدم هو تجريب ، ولا أدنى ما علاقة الغموض بالتجريب ، ومن الذى أنهم البعض أن الغموض أحد سمات التجريب ؟ .. أن من أهم عيوب الدراما هو الغموض ، و« أسود ع أبيض » عرض — ولا يزيد عن كونه عرض لا علاقة له — بالمرح — يتل — بالغموض وعدم الوضوح والمعان المتخبط .

سكان الكهف

من العروض المتميزة عرض (سكان الكهف) للمخرج الراحل فواز الساهر وهو نموذج جيد لفهم العروض التجريبية من حيث وضوح الرؤية على المستويين التأليف والإخراج فتجد المخرج استطاع أن يوجده علاقة بين الواقع والخيال والتمازج بينها ، فالرغم من أن العمل يقدم أشخاص غير مألوقة وخيالية ، إلا أن المخرج استطاع أن يؤكد المعان الجمالية فيه فتحدث التأثير يواكف لهذا الخيال بالإضافة إلى القدرة والتمكن من حرفة الممثل وبدا هذا من حركة وأداء الممثلين مع توظيف رائع للضاءة والقدرة على اختيار ألوان مناسبة من حيث الحركة والتأثير وتغيير من الممثلين أمل هويمه ، جهاد عبود ، غالبية ، مروان فرحات ، غسان مسعود وماسر الصليبي .

حكاية جيسون وميديا

المخرج جهاد سعد التخرج من معهد الفنون المسرحية ، قدم عرضاً جيداً (حكاية جيسون وميديا) اقترب من الشاعرية في أسلوبه ورؤيته الإخراجية مع توظيف جمالى رائع « لون » في الملابس والإضاءة فاستطاع أن يستحوذ على انتباه

المشاهدين لعمله ، والعرض يعد من عروض المهرجان المتميزة ، الأمر الذى جعله يقدمه لمرتين في ليلة واحدة .

التجريب وتأصيل المسرح

كلما سالت عن أسباب ضعف العروض وغربها في الغموض وانعدام عنصر الدراما فيها قالوا هذا « تجريب » والتجريب كإقلا لا يعنى التخريب والتدمير فالمرح هو المسرح وأهم عنصر فيه هو « الدراما » التى قوامها عناصر ودوافع لا يمكن الانفلات منها وكل المسرحيين يعرفونها ، فالتجريب يعنى بالبحث عن أشكال وأفكار جديدة لا تنبثق عن الدراما من خلال تطويره والوقوف على التراث والتأثيرات المحلية بما يتلائم مع الروح العربية من حيث الشكل والمضمون لا من حيث الثثرة وانعدام الذات والهوية العربية ، وقضية المسرح مثل كل قضايانا التى تحتاج إلى توحد فى الرؤية والجهود والحموية والملاحم . ولا يتأتى هذا إلا من

طرح التساؤل ما القضية وما الشكل المناسب لنص فيه ١١٩ ..

على هامش المهرجان

● أقيمت ندوة فكرية ضمن فعاليات المهرجان حول الموضوعات التالية دور المسرح الغنائى ويبحث في دور الغناء والموسيقى في انتشار المسرح وأنماط العرض المسرحي الغنائى المعاصر وخصائصه ويعقب الحوار لقاء مع كاتب مسرحي ومؤلف موسيقي .. الموضوع الثانى : المسرح والموسيقى في المسرح وبحث في خصائص توظيف الأشكال الموسيقية في المسرح وعلاقتها بالنص (الغنائى ، الرقص ، المسرحيات التيسيرية — الاستعراض والمؤثر الموسيقى الدرامى) .. أما الموضوع الثالث والأخير في الندوة فدار حول الثقافة الموسيقية في المسرح وخصوصية العناصر والأدوات وبحث في الممثل والمخرج ومصمم الحركة الجسدية .. ◆

مسرح الحمراء :

- سورية — السندباد .
- اتحاد الفنانين العرب — واقلمساء .
- فلسطين — رقصة العلم .
- سورية — حكاية جيسون وميديا .
- الأردن — يا عتر .
- الجزائر — الشهداء يهودون هذا الأسبوع
- لبنان — العتب عاليصر .

مسرح ٨ آذار :

- مصر — الملك هو الملك .
- ألمانيا الديمقراطية — أن تخبر الحياة .
- الاتحاد السوفيتى — عزيزى ايلينا سير
- سورية — أوبريت زقونيا .
- الإمارات العربية المتحدة — رحلة حنظلة
- العراق — اتيجون .
- اليمن الديمقراطية — العاشق والسنبلة .

مسرح الشام :

- ليبيا — باب الفتح .
- الكويت — الحامى والحرامى .
- قطر — يودويه .

- لبنان — زمن الطرشان .
- السودان — ملامح السيد السلطان .

مسرح العمال :

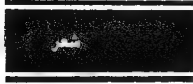
- لبنان — أسود ع أبيض .
- المغرب — حكايا بلا حدود .
- سورية — جوابات النجاة .
- السعودية — ابن زريق .
- المغرب — برج النور .
- سورية — مملكة المهرج .
- سورية — الملك هو الملك .

مسرح الفيحاء :

- تونس — يعيش شكسبير .

مسرح القباني :

- سورية — سكان الكهف .
- فلسطين — جنون يبكى ومائل يسمع .
- لبنان — أمهات ٨٨ .
- تونس — حبة رمان .
- سورية — الحارس .
- سورية — رحلة حنظلة .



اللوحة

فريد أبو سعدة

إلى الفنان إسماعيل دياب

لو أنك خففت اللون قليلا
لو أنك غسّست الفرشاة بغمى عسلي
وخففت به شمسا غاربة
لو
فلعل صيون امرأة
تفجأ كالنصل قماش اللوحة
ارتفقي يا نعماي على كتفي وشوفي مملكتي
هاتي الصلصال
سأخلق وطننا آخر
مخلوقات أخرى
وامدّ يدي فأنزع من بين ضلوعي حجرا
حتى ليحج الى سراطين البحر ونخل الصحراء
يا سيد بدني
دعني أتوجس أن تسقط كالجمرة في وِبري المتفوش
ودعني
أتحول بالنار امرأة
ويصير لهدى شكل الـ «ج»
النقطة توت برى
والسرة «ن»
جسدي لا يفتح الا للمنزورين
ومن يفتحه
ليم
عاشقة
خلعت الأبواب وقالت هتت
تلعق ثديها في المرأة ،
احترت كالريان وقالت
هتت
انفتحت أعضائي
ليس كمروحة في الكف
ولا
كالوردة في هوس النضج
انفطرت أعضائي
صارت
عشاقا وعشيقات
أنتِ أنا
يحد لنا الرب كما تحدل أم

شعر ابتها

أنت أنا

كضفيرة شعر

تملكها النار

قل جاء المس

وطلت عينا البرص الصافيتان

بلون البيرة

تغمز لي أن خوضي

قل جاء المس

رأيت الوردة تشهق في آنية الوقت

توميء لي

أن خوضي

صرنا

ينتقل فينا الوجد كدمع

ينتقل بين أواني مستطرفة

يأتيك ويأتيني

سحب

كقشور البصل تراوح في الريح

أم هذا شجني

وزفيري

أخرجني

واقشر عني وحمي كالجلد . .

أنا

في سقف الغرفة متكئة

أنفوس فيمن يأتون

يهزون قديمي

ارمجلي عني

سلي بدلك من بدلي

بتقصيف عني

وأعود أنا المسوس بدايتاً

ونقياً

كالخزن

أستدرج روحى

كى تخرج من قوقعة الخزن كما

يخرج حلزون

يتوجس

رجل عريان

طفل يخرج من تحت الإبط كزهر البشتين

امراة

تقمى كاللبوة في الشمس

وتجدل من خصلات الشعر ثعابين

الذهر مسامير رشقت في اللوحة

هل تفهمي

الموت يسيل شفيقا كامراة عاشقة

ويسيل شفيقاً كالأرغون الكنسى

عميقاً

كمجوز غراف بين العتمة والضوء يسيل

ماذا لو أنك سميت اللوحة باسمي

لو أنك غمست الفرشاة بغيم عسلي

وخففت به شمساً غارية

لو

تتحول نعمائى الى انثاى

ويرشح في الضوء كنخل

ذكر

في الريح يميل

قلبي منصوب لمعاينة الخزن

كذلك خزي

يعلن عن مسرى الريح

فهل يألفى الخزن

ويعرفنى

معركة السيف

جراب السيف ١ ◆

الشموع وحجمها في كل شمعدان على حلة .

وللمسح يعتبر اللبيمات والثريات إنارة ، بينما يعتبر الشموع اضاءة ، أى أن الكنيسة تلجأ إلى هذين النوعين كمصدرين للنور .

ونلاحظ أن الشعب — أى جمهور المصلين — يجلس في صفوف متراسة في صحن الكنيسة على أرائك طويلة ، الرجال في جانب ، والنساء في الجانب الآخر ، وأمامهم منصة ترتفع عن أرض صحن الكنيسة ، وعلى هذه المنصة دولا بأن لوضع الكتاب المقدس ، وخلف المنصة يوجد الهيكل ، وله ثلاثة أبواب أو مداخل ستائر في لون الكتان مشغولة ومزوقة بزركشات قصوى .

وبعد أن يقوم الكاهن بعملية التبخير داخل وخارج الهيكل ، تبدأ الصلاة والاحتفال بال تلاوة من الكتاب المقدس ، اجزاء باللغة القبطية ، و اجزاء باللغة العربية . ويحدث نوعا من التناوب بين القس الذي يقرأ أو بين مجموعة الشماسة الذين يملئون الجوقة بغناء وتغنيم مميز ، ويقوم الشعب بين الحين والحين بالرد المنغم عند مقاطع معينة ، ويتم هذه الاناشيد الغنائية على ألحان المثلث والصنج .

وبعد وقت محسوب من التلاوة والانشاد ، والتفاعل الروحي بين الشعب والقائمين على القداس ، تطفأ أنوار الكنيسة تماماً إلا من بعض الشموع ، وتسدل الستائر على الابواب الثلاثة المؤدية إلى الهيكل ، ويمثل هذا تعبيراً عن الحالة التي وقعت أثناء صلب السيد المسيح — عليه السلام — فيقال إنه حدث كسوف للشمس ساعة أن مات السيد المسيح على الصليب ، وليس اطفاء الأنوار هنا سوى رمز عملي ومجسد لذلك الحدث الكوني الذي عبر الله من خلاله عن غضبه .

اما نزول الستائر على مداخل الهيكل ، فتعبر عن أبواب الجحيم المغلقة أو العالم السفلي ، و أثناء هذا الاطفاء للنور والذي يذكر الشعب ويمجد له حالة الظلام التي سادت الكون وقتئذ ، نرى ظهور السيد المسيح في اعلا الكنيسة من خلال جهاز عرض شرائح تمثيلاً لفعل الصعود .

و أثناء هذا الجو يجري حوار بين الذين داخل الهيكل والذين من خارجه ، اما



حول التواهي المسرحية :

القداس

عادل العليمي

لن نتناول هنا المسرح في العصور الوسطى ، الذي نشأ وترعرع في أحضان الكنيسة ، فليس هناك خلاف على أن مسرح العصور الوسطى كان في الكنائس بالدرجة الأولى . ولقد كتب هذا السرح تمثيليات نابغة من الكتاب المقدس ، وكان الهدف من مسرحه اجزاء من الكتاب المقدس هو جذب الجماهير وتقريب الدين إلى النفوس بكسر حدة ملل الوعظ والقاء التعاليم .

ولكننا سوف نتناول طقس القداس الحالي ، الذي يقدم في الكنيسة المصرية القبطية . ورغم تعدد أنواع القداس ، إلا أننا سوف نتناول قداس عيد القيامة المجيد ، لا لانه أهم قداس واحتفال في الديانة المسيحية ، ولكن لانه أكثر القداسات التي تتضمن عناصر درامية ومسرحية .

قداس عيد القيامة ، هو القداس الذي يحتفل بقيامة السيد المسيح ، أي قيامته من الموت في اليوم الثالث وصعوده إلى السماء وفقاً للمعتقد المسيحي .

يبدأ الاحتفال بطقس طويل لأجرامس الكنيسة ، إعتلاً عن بله القداس ، وتكون أنوار الكنيسة مضاءة تماماً من خلال الثريات الخشبية ، والشمعدانات الموضوعة على منصات صغيرة ، ويلاحظ أن هناك تمكناً في كم الاضاءة وتوزيعها من خلال عدد اللبيمات الموجودة في كل شريا ، أو عدد

الذين داخل الميكل فهم الملائكة حراس
أبواب العالم السفلي ، أما الذين خارجه فهم
الملائكة المصاحبين للسيد المسيح .

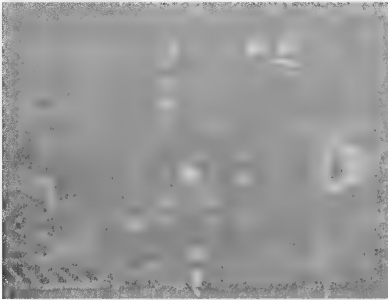
ويقول من هم خارج الميكل - يقوم
باداء هذا المشهد الشماسة - (: اختصوا
أيها الرؤساء أبوابكم ، وأزعمى ايها
المداخل الابدية .. فيدخل ملك المجد)
ويقال هذا بعد ان يقوم أحد الشماسة
بالطوق على باب الميكل ثلاث دقات .
ويقول من هم بالداخل (من هو هذا ملك
المجد) فيقول من هم بالخارج (اقتعوا ايها
الملوك ابوابكم) ويقول من هم بالداخل
(من هو هذا ملك المجد) فيرد من هم
بالخارج (هو الرب العزيز القادر ، الرب
الجبار في الحروب ، رب الجنود ، هو ملك
المجد) .

وعندئذ يذقون الباب بقوة ، إشارة الى
اقتحام السيد المسيح ابواب الجحيم ، ثم
تضاه الأنوار ، ويعطوفون حول الميكل ثلاث
مرات ، وفي ايديهم اعلام يضاء عليها
صور القيامة ، وتوجوه من اعلاها
بالصلبان ، ثم ينزلون إلى صحن الكنيسة ،
ويعطوفون ايضاً ثلاث مرات مرتلين أثناء
الطوف (المسيح قام - بالحقيقة قام ..) .
ثم يصعدون الى الميكل ويعطوفون حوله
مرة واحدة ، ويكون عدد مرات الطوف
سبعة وهذا الرقم يشير الى كمال الخلق
الاهي .

وتتميز الأغاني والاناشيد والالحان بطابع
الفرح والبهجة عند لحظة القيامة ، فالمسيح
في هذه الحالة هو العريس الذي يرفق الى
السبأ ، وإلى الحياة الابدية ، وعلى التقيض
من الالحان والاناشيد التي كان ينشدتها
الفتيات اللوات كن يرتدين الملابس البيضاء
وفي ايديهن الشموع أثناء الصلب والموت
وقبل القيامة .

ويستمر القادس الى الساعة الثانية عش
ليلاً ، اعلاناً عن إنهاء الصيام ، وبداية
للعيد وهو يأتي غالباً قبل عيد شم النسيم .

من خلال هذا العرض ، نلاحظ ان
القداس مجموعة من الشعائر والطقوس التي
تتصل بأمور العبادة ، والقداس طقس اي
نظام وافعال مرتبة متسلسلة وفقاً لنظام
معين ، وهو يتضمن عناصر درامية
ومسرحية طقسية .



واحتفال يوم القيامة ، يقوم على عاكاة
لفعل تم في الماضي ، هو بحث السيد المسيح
عليه السلام ، من خلال مشهد تمثيل قائم
على الحوار والتشخيص والحدث ، وهو
يعرض بلغة فنية تعتمد على التصوير ،
كطرق الباب ، واستخدام الملابس
والاكسسوارات والأغاني والموسيقى
والمشاركة الحية بين رجال الدين والشعب
الذي يدخل في ايام الحدث المجدد في
القداس .

ولقد لاحظت من خلال دراستي لدراما
ايزيس وازوريس والقداس علاقة شبه بين
الاثنيين ، فحجرة الاسرار المصرية القديمة ،
هي اسميكل المسدل عليه الستارة الكتانية ،
ومكان الجمهور في المعبد هو وجود الجمهور
في صحن الكنيسة ، بالإضافة الى ملابس
رجال الدين والجو المتعم برائحة البخور .
الأمر الذي ادنى لي للشعور ان القداس هو
امتداد لشعائر وطقوس الاحتفال بعبودة
ويحت اوزوريس اكثر من كونه رافداً
وامتداداً لمسرح العصور الوسطى ، وليس
هذا سوى شعوراً يحتاج الى دراسة متعمقة .

ورغم ان الكهنة هم القائمون على هذا
الطقس ، كما ان لديهم نصوص مكتوبة ، الا
ان انتشار العقيدة ، والمشاركة من جانب
الشعب ، بالإضافة للجوانب الدرامية
والمسرحية في القداس تضعه في مكان الدراما
الشعبية الطقسية .

المراجع

- ١ - عبد الرحمن صديقي / المسرح في
العصور الوسطى . . السفلي
والهزلي / الهيئة العامة للتأليف
والنشر / دار الكاتب العربي ١٩٦٩ .
- ٢ - جان فريبه و أ . م جوسار / المسرح
الديني في العصور الوسطى / ترجمة
د . محمد القصاص / مراجعة د .
محمد مندور / المؤسسة المصرية العامة
للتأليف والترجمة والطباعة والنشر /
بدون تاريخ .
- ٣ - اخولاجي المقدس / مكتبة الحية .
- ٤ - روحانية طقس القداس في الكنيسة
القطبية الارثوذكسية / يناقاة الحبر
الجليل الانبا متاوس / الاسقف
العالم / كنيسة الملاك ميخائيل بالضاهر
١٩٨٠ .
- ٥ - ارشيد ياكوف فايز رياض / دليل
العبادة في اسبوع الايام / كنيسة
مرقس القطبية بمصر الجديدة / طبعة
ثالثة / دار العالم العربي / مارس
١٩٧٨ .
- ٦ - جريدة وطني العدد ١٢٧١ الأحد ٤
مايو ١٩٨٦ .
- ٧ - مقابلة شخصية مع يناقاة الانبا
غريغوريوس بنبر الانبا رويش في
مارس ١٩٨٦ .

ثراء وجمال أن يمارس تأثيره على المشاعر الإنسانية في كل عصر وأوان وهي الأساطير التي ردها الشاعر اليوناني العظيم (هوميروس) في ثنائه الشهيرة (الآلياذة والأوديسة) واستمرت الأساطير الاغريقية هي المورد الوحيد لكتاب المسرح الروماني .

فالأسطورة ليست إلا تراثا بشريا يحمل تفسيراً خاصاً لمعنى أو شعور بالذات عند شعب من الشعوب . والأساطير والحرفات تحمل بلا شك دلالات إنسانية لم تفقد قيمتها خلال التطور الحضارى لذلك ظلت المنبع الحبيب لكل كتاب المسرح في العصور التالية حتى العصر الحديث .

ولذلك نجد الكثير من الكتاب يستخدمون الأساطير والحرفات القديمة ويصيرون فيها أفكارهم العصرية ويعرضونها ملائمة لروح العصر ويحولونها للتفسير الإنسان الجديد^(١) .

وليس هذا في الكتب فقط ولكن نراه أيضا في المسرح والسينما والباليه والتلفزيون .

وبما أن فن الرقص يعتبر من أقدم الفنون التي يمارسها الإنسان منذ وجوده على الأرض حيث كان الرقص ملازما للشعائر الدينية ، ثم جاءت الكنيسة وحوت هذه الشعائر والطقوس الراقصة ، لكن الشعب في كثير من الأحيان كان يقدم عليها ويمارسها وخاصة في الاحتفالات والأعياد الموسمية ، وأقسام السنه الزراعية . لذلك كان الرقص بطبيعة الحال هو الأساس في جميع هذه الاحتفالات^(٢) .

إلا أن فن الباليه كفن راقص لم تظهر جذوره إلا في القرون الوسطى وأخذ بعد ذلك في التطور في عصر النهضة ، ويتأثر فن الباليه من سائر الفنون الأخرى بأنه فن يمكن عرضه على أي شعب من شعوب العالم . إذ أنه يعتبر لغة عالمية تتضمنها كل الشعوب ، وهي لغة الحسوة والابتهاج . ويمكن القول بأنه موضوع دراسي يمثل بالرقص مع معاونة الموسيقى وهو لا يغير عن الانفعالات والمشاعر وحركات النفس والفكر فحسب ، إذ أن دنيا الأحلام واللاواقع تفتح أمامه أيضا .

وهنا ظهرت الأسطورة والحرفاة والقصص الخيالية في فن الباليه ومعاها أبطالها كانتات خارقة . إذ تستبدل الشخصية

وحي حقيقة الأمر^(٣) لم تقتصر الأساطير بما فيها من خرافات على المحاولات التي يفسر بها الإنسان حقيقة الخلق وتجسيد القوى الخارقة التي يجعلها تسيطر على الكون من حوله في صورة آله يعملون على استرضائها والتقرب إليها ، بل يقيمون لها مجتمعا إلهيا يتخيله على صورة المجتمعات البشرية بل نجدها دارت حول الأبطال وأنصاف الألهة وهم بالطبع أشخاص خارقون يستمدون قوتهم من السماء مثل (أخيل) عند اليونان ... و(هرقل) عند الرومان ، ولكن الإنسان لم يلتق بمثل هؤلاء الأبطال فيدا يتخيل كانتات أخرى تستطيع تحقيق ما يحجز عنه ، ولذلك صورت أساطير الإنسان عالما جديدا لا يراه ، هو عالم الجن الذي يشترك أفراداه في صراع الإنسان بين الخير والشر - بين الآلهة واليشر . وأيضا دارت حول السحر والسحرة أساطير لا حصر لها^(٤) .

والأسطورة كانت للنبي الأول الذي استقى منه المسرح مادته كما ذكرنا من قبل وكان واضحا في الصور الدرامية الأولى عند قدماء المصريين في أسطورة إيزيس وأوزيريس التي تصور الصراع بين الخير والشر . كذلك الأساطير الاغريقية الذاعرة بنصير آخيل الذي يستطيع بما يحتويه من

ترجع الأسطورة إلى عصور البشرية الأولى ، وذلك عندما وجد الإنسان نفسه عاصا بمناظر الطبيعة التي يغلب عليها الغموض والتي تدعو إلى الدهشة فأصبح يستخدم الأساطير والحرفات لكي يفسر مظاهر الطبيعة ويفسر بها المشاكل التي تواجهه كل يوم . وأصبح لكل قبيلة وقومية وكل أمة خرافاتها وأساطيرها وفق ظروف الطبيعة التي تحيط بها ووفق تطور مجتمعاتها .

ومن الطريف أن الأسطورة والحرفاة قد دخلتا العروض المسرحية عند الإغريق في القرن الخامس قبل الميلاد ، كما وجدت بشكل مسرحي عند المصريين القدماء وخاصة في أسطورة إيزيس وأوزيريس ، الأمر الذي جذب الباحث في أن تحاول في هذا البحث أن تتبع الأسطورة والحرفاة كموضوع لعرض فن الباليه منذ الباليه الكلاسيكي وحتى الباليه المعاصر ، كذلك تحاول أيضا إبراز الاختلافات في مفاهيم الأسطورة والحرفاة حتى في تناولها الفنى ومعالجتها على خشبة المسرح من خلال عروض الباليه بالرغم من التطور العلمى والحضارى الذى صاحب حياة المجتمعات والبلاد والشعوب المختلفة .

د . ايقيت نجيب

« الأسطورة والخرافة بين الباليه الكلاسيكى والباليه المعاصر »

(تاريخية كانت أم سواها) بصورة مجردة ،
خرافية ، من صور الأساطير ، صورة خيالية
ولست وجهاً بشرياً . وفكرة تلك الصورة
الخيالية في البالية تحيط بسمات الشخصية ،
كما تحيط بلباسها وصفاتها . فلا بد أن يخفى
الفرد تحت طيات التاريخ أو الخيال ، ولابد
أن يحل محل الأصل غط (مزيف) ولكنه
معقول وحاضر حتى ولو كان في حكم
(المحتمل) في خيال النظارة (١) .

والبالية الأسطورية هو بداية البالية
الكلاسيكي إذ أفسح الطريق للبالية
الرومانى الذى أفسح بدوره أيضا الطريق إلى
البالية الموضوعى الذى تبعه بعد ذلك البالية
السيغموند أو التجردى .

وإذا تنبنا الباليات التى اعتملت في
موضوعها على الأسطورة والخرافة سندجد أن
أول عرض لبالية في عام ١٥٨١ تحت اسم
(تيسرتيا) الذى قدمه (بروجايوس)
BEAUGOYEUX وهو من أسطورة
الحديقة المسجورة وعن (تيسرتيا)
الساحرة التى تحول الأشخاص إلى أحجار
وعن الألفه الذين يقومون بتحرير هؤلاء
الأشخاص .

كذلك نجد أن (بوشان)
BEAUCHANPS قد اعتمد على
الأسطورة والخرافة وقدم عندها من الباليات
مع (لوللى) LULLY في القرن السابع
عشر . وكذلك هيلفردنج ونوفريدورنوتفيل
قدموا أعمالا فنية في القرن الثامن عشر
معمدة على الأسطورة والخرافة وعلى سبل
المثال البالية الذى قدمه نوفير المستوحى من
أسطورة اجا بمنون الشهيرة .

وفي بداية القرن التاسع قدم باليه
المعالم (٢) I TITENI مؤلفه ومصمم
رقصاته (مسلتورى فيجانو) VIGANO
وعرض لأول مرة في مسرح سكالا ميلاتوفى
٢١ أكتوبر ١٨١٩ .

ويحكى الباليه قصة (هيريون) الملك
الذى يستيقظ من نومه وقبل ولديه
(هيليسوس) وسيلين اللذين يسكنانه من
يديه ويهديهما به إلى أمهما (ثيا) ، يقبل
الجميع ويلتفون بها في فرح وسرور . تبدى
(ثيا) حزنا من أجل اخواتها اللذين نفاهم
(جوسيتير) أحد الألفه إلى الجحيم ،
وتحصل (ثيا) من زوجها (هيريون)
على تصريح باللعب لزيارتهم .



تصل (ثيا) إلى مقر الجحيم حيث تغطيه
السحب ويغيط به أولاده القدر ، والموت ،
والعقاب ، والاثم ، والفاجعة ، والحداد
والنزاع ، والمماثلة بدورين في الظلام
حول الجحيم تقدم لهم (ثيا) عطايا من
الثمار والأزهار فيهبون لها ثلاث ألوان من
القضبة والنحاس والحديد ملوثة بمختلف
ألوان الشرور لتعطياها لولديها مقابل
هداياها .

تنصرف (ثيا) ويحاول المعالمقة أن
يتصوروا الأثر الذى سوف تخلده أوتهم في
عالم البشر . تصود (ثيا) من مسوطن
المعالمقة ، ويرحب بها حشد من الناس ،
وتب لولديها الألوان التى تسلمتها من
المعالمقة .

يفتح (هيلوس) الابن الأثنية الفضية ،
ليصعد منها دخان أسود كثيف ، تلوى
للمسه الأشجار والأزهار . يحصل
(هيريون) أن يخلق الأناة . ويملك الجزع
نفوس الناس .

يدخل (كيويود) إله الحب ويرقص
الحاضرون ويعيدون إلى الساحة ما كانت
عليه من حسن وبها .

يتصرف (كيويود) ويتصرف الناس ،
ولا يبقى في المكان سوى (هيريون) يتقلب
الأناة النحاسى وينبت منه بخار أحمر
اللون ، يمشى (هيريون) أن تحمل مصائب

أخرى وإذ لاحظ أن الأناة الحديدي هو
الوحيد الذى ظل مغلقا فقد عقد العزم على
إخفائه .

يشرح (هيريون) في فلاحه الأرض ،
وتأتى (سيلين) ابنته لمساعدته وينمك
الاثان في العمل ، في أثناء ذلك يتساقط
الثلج غفيرا في البداية ، ثم يزداد ويتقلب
البرد على هيريون ، فيصرعه ويؤى إلى
الأرض ، تصبح (سيلين) مستغية .

يرفض الناس نجدة (هيريون) فقد
تجسرت قلوبهم ولكن منهم حب الذات
والأنانية . تدخل (ثيا) وتندش لهذا
الموقف بل وتؤثر تأثيرا لما تشهده ، وتلاحظ
أن الأناة الحديدي مازال مغلقا ، فتحملة
وتتسلل في هدوء مبتعدة وتقبها
(سيلين) .

تدخل (ثيا) وابنتها (سيلين) مغارة
عميقة لاختفاء الأناة خلف الأحجار وتحمل
ابنتها على أن تقسم لها أن ترحب أبدا بسر
هذا المكنا . وتتصرف (ثيا) تدهو الألفه
أن تكون في عون ولديها . تبقى (سيلين)
وحدها في المغارة ، تخفيها نفسها أن تقتح
الأناة الحديدي ، وتجهز من مقاومة
الأخزاه ، فتجد بداخله ذهب وجواهر
وخنجر ، ولكنها تعيد الخنجر إلى داخل
الأناة ، ثم تزين نفسها بالجواهر .

تعود (ثيا) ولكنها تتجاهل (سيلين)
لأنها لم تحافظ على عهدهما لها ، يمسك

(كيويدي) إله الحب يد (سيلين) ويلزمها أن تركع أمام والدها ، فتأمرها (ثيا) أن تخلع زينتها ، إلا أن (سيلين) تتنازعها رغبان : الأولى في إرضاء أمها ، والثانية في الاحتفاظ بكنوزها . فتتبار .

تدخل الفتيات على (سيلين) ويفرن منها بعد رؤية المجوهرات ورؤيتها في أبي صورة ، وتكون نهايتها بطلعة من الخنجر التي كان مع والدها والحبل التي تحملت به وهكذا نجد انتصار المعالفة على البشر إذ أن الفضائل قد غادرت الأرض ، تعود (ثيا) وتنتهل إلى الآلهة ، اللذين يستجيبون إلى ابتهالاتها وتتهار الجبال على المعالفة ويدفنون تحت كتل الصخور الضخمة .

وموضوع البالية إن كان موضوعا خرافيا وأسطوريا إلا أنه يعمل في طبائعه مفاهيم أوائل القرن التاسع عشر أو يمكن القول أنه يحمل المفاهيم الكلاسيكية .

فالموضوع يدور عن جشع الإنسان وعن مدى تأثير المال والجواهر فيه ، وأن الرذيلة تحيط بالإنسان من كل جانب ، ولكن بالرغم من كل هذا يمكن أن تنصر الفضائل أو الحفريات النبيلة .

وبالباليه قام على المجموعات الراقصة الكبيرة من معالفة ، أو حوريات ، أو رجال ، أو نساء ، بجانب استعدادات الديكورات الضخمة المجسمة ، والملابس المزركشة مع استخدام الدخان والمؤثرات المسرحية التي كانت تعتبر من أهم سمات العناصر الفنية لإخراج عروض الباليه بشكل شديد التراء في ذلك الوقت .

والباحة هنا تلاحظ أن الموضوع الخرافي أو الأسطوري هو الموضوع الذي كان يقدم في عروض الباليه ، ولم يكن الموضوع الواقعي له الأولوية في العرض ، لذلك كان خرج الباليه يعتمد أساسا على الديكورات والملابس والمؤثرات المسرحية المختلفة دون أن يعتمد على الحركة الراقصة وإمكانية الرقص لتجسيد العمل ، بل كان التراء المسرحي والأجار البصري من الأهداف الأولى له لإخراج عمل مجلد على اصحاب المتفرج .

وتؤكد الباحثة هنا أن ادخال الآلهة وانصاف الآلهة كان ضرورة درامية لمعالجة

الموضوع ، فلا يمكن هنا للإنسان أن يقوم بحل مشاكله دون السؤال والمشورة بل دائما يعود للآلهة كي تحل له المشكلة . وهذه السمة كانت ملازمة لفن الباليه منذ عصر النهضة . وهذا الأمر يدعو للسؤال هل أن الإنسان في ذلك الوقت كان دائما يحاول أن يجد الأجابة المطلوبة على أسئلته من خلال الخرافة والأسطورة والآلهة ؟ والسؤال قد نجد إجابته بعد التطور الديني والحضاري الذي حدث للمجتمعات .

كذلك لم تقتصر استعمالات الأسطورة أو الخرافة في العصر الكلاسيكي فقط ولكن كانت عنصرا أساسيا في الباليهات الرومانتيكية أيضا مثل باليه (لاسيلفيد) (ويجيزل) .

ويعتبر باليه (الجنيه) لاسيلفيد LA SYLPHIDE نموذجًا لكثير من الباليهات الأخرى فقد طال الأقبال على الباليه الرومانسي لأكثر من عشرة أحوام ، ثم بعث فيها بعد في بعض الباليهات من أمثال (بحيرة البجع)

والموقف الرئيسي في هذه الباليهات هو نفسه دائما ، فمشة أنش تأتى من فوق الطبيعة في زيارة لدينانيا فتقع في غرام رجل من بني الإنسان ، ويثور الخلاف نتيجة العلاقات والمصالح التي تربط من تحب مجتمعه الدنيوى ، وتضطلم برغباتها هي . هذا الموقف نراه يتكرر أيضا في باليه جيزل وباليهات أخرى مختلفة مع اختلاف ظهور المخلوقة الزائرة فقد تأتى من الجو ، أو تصعد من أعماق بحيرة أو بحر أو من داخل غابة^(١٦) .

وباليه الجنيه (لاسيلفيد) باليه من نصين قصة أولوف نوريت ADDLPA NOURRIT تصميم الرقص فيليو تايون FILIPPO TAGIONI) عرض لأول مرة في مسرح الأكاديمية الملكية للموسيقى في باريس في ١٤ مايو ١٨٣٧ .

وقصة هذا الباليه قصة اسكتلندية تحكى عن مخلوقة خرافية تعيش أنسيا وهو يخلص معاني الحركة الرومانسية في الباليه الشخصيات : الجنيه - (رويين) فلاح اسكتلندى - (أنا) والدة رويين - (ايني) فلاح اسكتلندي خطيبة رويين - (جيون) فلاح اسكتلندي صديق رويين - ساحرة - جنيات .

وموضوع الباليه يحكى عن رويين الذي يستعد لزيافته على ايني - يجلس مع صديقه (جيون) في مقعد إلى جوار المدفأة مستترقا في أحلام لذيذة ، موضوعها جنيه ، تترقب حوله وفوقه وتحقق بجناحيها ثم تنحى فوقه فيهب مستيقظا ويطارد الشبح الذي يخفى في داخل المدفأة . ويمجى (رويين) عن معرفة حاله ، أنائم هو أم يقظ . تدخل ايني مسح والسدة (رويين) ، ويهتض (جيون) صديق (رويين) ويقدم لها التحية . تلحظ (ايني) شرو (رويين) وتعايقه لما يبدو عليه من جرم في يوم زفافها . يعتزل لها (رويين) ويوضح بما يكن لها في قلبه من حب .

ينسحب (جيون) حزينا حين يصرر الخطيبين يلقان بركات والدة (رويين) إذ أنه يخفى حبه (لا يني) .

تدخل صديقات (ايني) ويرقصن معها ولم يزل (رويين) يتفكر في أمر الجنيه ويحقد في الرضع الذي اختفى عنده فشيحها ، ولكنه يرى بدلا منها ساحرة هراة ، تتسابق إليها الفتيات حتى تقرا من الطالع في الكف . وتصرح العرافة بعلم حب (رويين) لا يني بل حب جيون صديقه لها ، وتصور ثائرة رويين ويطرد العرافة ، وتأمز الأم رويين وايضا أن يستعد للزفاف . يبقى رويين وحده موزع الفكر بين (ايني) والجنيه - واذ بالناقلة تنفض فجأة وتظهر الجنيه واقفة على الفريز الشباك حزينة واجمة ويسألها (رويين) عما بها فتعترف له بحبيها ، وتخبره كيف أنها تحبمه في ذلك الليل ، من كل مكروه وترسل له أذى الأحلام ، فيعترف لها بدوره أن صورتها لا تبرح حلمته .

يفيض السرور بغنى الجنيه وتترفرح حول (رويين) وتحبسه على أن يذهب معها . كان (جيون) حاضرا يرقب هذا المشهد ، فناسرعا حاضرا يرقب هذا وصديقاتها ولكن عند حضورهن تختفى الجنيه . ويمتنع على (جيون) لاتباعه (رويين) ظلما وعدوانا . في هذه الآونة يصل القرويون فيشاركوا في الاحتفال . ولا رويين من فراق شاردة البهذه بسبب ما حدث له أخيرا ثم أخذ يراقص عروسه والجنيه ترشرف سارقة بين الراقصين

والراقصات وفي أثرها (رومين) الذي يحاول عبثا الأسماك بها والخروج ودماعا. ويصرح (جيرن) أنه شاهد (رومين) مسرعا صوب الجبال في رفقة امرأة شابة .

ويذهب (رومين) إلى الغابة مع الجنّة حيث تستدعي اخوانها ويرقصن حوله ويجالون الأسماك بها ولكنه يجد في كل مرة أنه قد أسكس واحدة من اخوانها وتغور قواه من شدة الاجهاد ويكاد يرغى على الأرض . وإذا بالجنية تنقف ثانية إلى جوارها ولكن سرعانا ما تختفي الواحدة بعد الأخرى ويبقى (رومين) في النهاية وحيدا . يستبد اليأس في تفكيره (أبلى) ما إذا كان قد نحل عن السعادة الحقبة جريا وراء أوهايم باطلة .

تظهر الساحرة وتساله عما إذا كان في حاجة إلى مساعدتها فيطلب منها إلقاء الجنية بجانبه فتخرج له وشاحاً مزركشاً وتطلب منه أن يلفه حولاً فيسقط جناحها وتعجز عن الطيران وتصبح ملك يديه إلى الأبد . . . ويفعل (رومين) . . . وفي اللحظة نفسها تضع الجنية يدها على قلبها وكأنها أصابها ضربة قاضية وتخفى وتظهر الساحرة وهي تضحك وقد جاءت لتنتع النظر برؤية المأساة .

وفي النهاية يظهر (جيرن) (الصيديق) (بابلي) وقد ذهب عنها أساهما .

يحل باليه (لاسيلفيد) مكانة فلة في تاريخ الباليه ، فقد فتح مجالاً جديداً في فن تصميم الرقص . فالحركة الرومانسية التي بدأت عام ١٨٣٠ ظهرت بوضوح في هذا الباليه ونال نجاحاً عظيماً .

وتعكس الرومانسية الأسطورة أيضاً ولكن بأسلوب مختلف ، أسلوب رقيق وشاعري ، ففي المناظر أهدت غايات رومانسية ورومان يتربها ضوء القمر ، وتم الاستغناء عن المخلوقات الممجبة والعفاريت الصغيرة وعرش البحر ، وظهرت الحوريات برزين الجليد من القماش الخفيف ليوحى بمظهرهن كالبخار في الهواء ، وزوجاً من الأجنحة الصغيرة بين عظمى اللوح ، وأحذية حريرية وياقة زهور فوق الصدر والرأس .

ومتطلبات الرومانتيكية في ذلك الوقت هي البطل (الكوت) الفتاة العادية — شخص شرير للفتنة بين البطل والبطة — والأرواح المواتية (الأشباح) .

ومن هنا يتضح أن « الحوريات والأشباح » كانوا ضروريين للفلسفة الفنية لهذه الفترة ، كذلك الشخصيات تتكون من الحقيقة والخيال » .

وقد اعتمد العرض على ظهور الجنية باستعمال الديكورات والأساليب الفنية الخاصة في حرفة المؤثرات المسرحية . ومن الملاحظ أن استخدام الخرافة هنا أسس في العمل كذلك الاعتماد على العرافة كبديل للآلهة ، وهنا تطور واضح في المعالجة الدرامية للموضوع حيث أدخلت الصفة الانسانية التي كانت تمتاز بها النزعة الرومانتيكية .

اعتمد المخرج (تاليون) على الحركات الراقصة سواء الحركات الشعبية الاسكتلندية أو حركات الرقص الكلاسيكي ، كما اعتمد على الحربية المسرحية (المؤثرات والديكورات) حين تظهر الجنية وهي تطير من عين إلى يسار المسرح ، ثم ترتفع من أسفل خشبة المسرح وتخفى فجأة . ومع هذا لم يظهر العرض بالثرء والبلخ الذي ظهر به عرض المعلقة ويرجع هذا إلى ماء جامات به الرومانتيكية من تغير في مفاهيم العرض المسرحي ، ووضح هذا في استخدام (تاليون) لكل ما هو جديد في التكنيك الحركي وخاصة ظهور الرقص على أطراف الأصابع (بوانت) POINTE الأمر الذي أعطى ريقاً وسماً للراقصة التي كانت تقوم بدور الجنية .

والباحة وجدت أيضاً أن الانطلاق كان من الموضوع الأسطوري والخرافي لهذا العمل .

وباليه بحيرة البجع باليه آخر اعتمد أيضاً على الخرافة والأسطورة وهو من الباليهات العالمية الشهيرة وتقوم قصته على أسطورة ألبانية ، كان أول عرض الباليه بأكمله في مسرح مارينسكي ، بسان بطرسبرج ٢٧ يناير ١٨٩٥ من تصميم ماريوس بيتييا PETIPA موسيقى تشايكوفسكي الشخصيات : الأمير (زيفريد) — والدته — البجعة البيضاء (أوديت) البجعة السوداء (أوديل) — ساحر شرير — مخرج — بجعات سيدات البلاط — ضيوف .

يتكون الباليه من فصلين وأربعة مشاهد ، وتحكي قصة الباليه عن الأمير

(زيفريد) الذي يقم احتفالاً عظيماً بالورقة من الرشد تدخل الملكة والدته ، تنبه له أنه يجب عليه أن يتنار زوجة له من بين الحاضرات في الحفل . وذلك من خلال حفل راقص سوف يقام .

يخلق سرب من البجع فوق المكان ، فيقرر أصداق الأمير القيام برحلة صيد البجع تقودها بجعة فوق رأسها تاج وأن تبلغ الضفة حتى تنقلب إلى قنصات جميلات . ويعلم الجميع أن ساحراً قد جعلهن بجعات ، ولا يستطعن الرجوع إلى شكلهن الأسمى إلا فترة قصيرة في منتصف كل ليلة .

يقم (زيفريد) في هوى أوديت ولكن (روتبارت) الساحر يحول دون ذلك يدعو الأمير (أوديت) إلى الحفل الراقص الذي يتنار فيه عروسته ويتمهد لها بأنها سوف تكون الفتاة المختارة . ولكنها تحذره إذا نفخ عهد فلأنا سوف تقوت هي وجميع صديقاتها .

ينشق شعاع الفجر فتعود الفتيات إلى بجعات ينزلن على سطح البحيرة . يقام الحفل الراقص وتضرس الأم وابنتها في الفتيات اللواتي قد يصلحن زوجات للأمير وذلك أثناء قيامهن بالرقص أمام العرض .

تدق الأبواق معلنة وصول زائر جديد ، يتضح أنه الساحر (روتبارت) وقد ارتدى ثوباً له شكل البجع الأسود ، ومعه ابنته (أوديل) ، التي جعلها تشبه (أوديت) . يجتمع (زيفريد) بالشبه ويرقص معها ثم يعلن الأمير أنه قد اختار ابنة الفارس زوجة له . . . ويتوجه الساحر لأن زيفريد قد نفخ عهد مع أوديت . يدرك الأمير الزلة التي وقع فيها عندما رأى أوديت عند إحدى نوافذ القصر وهي تصفق بجناحها في محاولة يائسة لتحذير الأمير .

يخرج الأمير من القصر مسرعاً للبحث عن « أوديت » وعند البحيرة ترقص الفتيات البجعات في انتظار عودة (أوديت) التي ذهبت إلى القصر وعند عودتها ترفض لقاءه وسرعان ما تصفح عنه بعد علمها بخدعة الساحر له .

يقسم الأمير (زيفريد) على استعادته للموت معها أو تخليصها من هذا الساحر

العين . ولذلك يكون مصحبا بنفسه في سبيل أوديت فتحو هذه التضحية السحر الواقع بالجميع ، ويصلع النجود أن تحول الفتيات إلى يجمات فقد تحرون من سلطان الساحر الشرير .

بدون شك نلاحظ التطور الدراسي في استخدام الأسطورة أو الخرافة في هذا الباب . فهنا لا يعتمد على الآلهة وأنصاف الآلهة أو على المعرفة ، ولكن بدأ الاعتماد على الإنسان وعلى قوة الحب وعظمة الاخلاص والتضحية ، وأن الإنسان إذا أغلص في العاطفة وكان حبه قويا يمكن أن يقف أمام العديد من شروء الدنيا . وبذلك يكون الحب هو أساس الحكمة الدرامية وليس الآلهة أو المعرفة ، كذلك يعتمد على الإبحار المسرحي أو على التراء الفاضل في الديكورات والملابس ، بل كان الاعتماد على الرقصات المختلفة في المشهد الأول من الفصل الأول والمشهد الأول من الفصل الثاني بجانب الاعتماد على تكونات البجع الجميلة في المشهد الثاني من الفصل الأول والمشهد الثاني من الفصل الثاني . وإن معالجة المشهد الأخير الذي ترى فيه وقوف الأيمن مع حبيبته ضد الساحر لم تعتمد على سقوط الحجارة أو الصخور مثل بابله الصامقة (ليجيانو) ولكن اعتمد على قوة الحب ضد الظلم ويمكن القول هنا أن قوة الحب والسلام حطمت وانتصرت على معائل الظلم والشرور ، وكان الاعتماد فقط على الرقص والتعبير الحركي .

ويتبين لنا من هذا السياق أن معاني إنسانية وفلسفية قد ظهرت في أواخر القرن التاسع عشر من خلال عرض البابله حيث أكد وجود الإنسان الذي يمكنه من خلال علاقاته السامية أن يتحدى الشر ، وإن كان هذا من خلال الأسطورة والخرافة

أيضا . . أما في القرن العشرين ظهرت باليات أيضا تعتمد على الأسطورة والخرافة مثل بابليه (زهرة الصخر) موسيقى (براكوفيا) وباليه (الحضان الأحديب) موسيقى (شلدين) وباليه (أسطورة الحب) موسيقى (هارف ساليكوف) وإن كانت هذه باليات تعتمد على الأساطير والمخارقات إلا أنها تحلل في طياتها الروح الإنسانية وقوة الإنسان في تغيير حياته ، ومدى تضحية الفرد من أجل الآخرين .

والأسطورة هنا - من وجهة نظر الباحة - ينبع منها مفاهيم إنسانية تنفق مع إنسان القرن العشرين وتنفق مع المجتمع وظروف الشعوب ومع التطور الحضاري للبشرية . واستخدم الأسطورة كموضوع شيق وإطار يمكن أن ينبع منه معاني إنسانية عميقة ، كان يستهوى العديد من المبدعين ، ويجب هنا التحدث عن بابله أوزوريس الذي قدمته فرقة بابله القاهرة .

« أسطورة إيزيس وأوزوريس تعتبر من أشهر الأساطير الفرعونية القديمة على الإطلاق وهي تتميز عن غيرها بأنها من الأساطير الرامزة في الديانة المصرية القديمة إلى الصراع بين الخير شخصية أوزوريس إله الحب والنياه ، وبين الشر شخصية ست الآلهة المستقل الجشع الظالم الذي لا يتورع عن فعل أي شيء في سبيل طموحه الشخصي وأغراضه الخاصة الشخصية للسيطرة وتولى الحكم .

كما أن الأسطورة ترمز إلى فكرة أبعد من ذلك وهي فكرة البحث (بحث الخير) »^(٨) .

وتعكس الأسطورة أنه كان في مصر القديمة أسرة من الآلهة كلهم إلهة وأخوتهم وكان أفراد هذه الأسرة هم الآلهة (ست) والآلهة (نفتيس) ، والآلهة (إيزيس) .

تزوج الآلهة (ست) من الآلهة (نفتيس) ، والآلهة (أوزوريس) من الآلهة (إيزيس) .

كان (ست) يكره أخاه (أوزوريس) ويحضر له في نفسه كل سوء لأنه كان ملك مصر المحبوب ثم أصبح الإله الأعظم والزب الأعل . كما كان يحضر له نهاية مولاة فأراد أن يكرهه ، لأنه لا يستطيع أن ينازله فلأوزوريس هو فخر الفتيان يصرح كل من ينازله .

أقام (ست) حفلا كبيرا دعى إليه آلهة الوادي وأحد لأوزوريس صندوقا جبلا بجميعه تماما على أن يقدمه له هدية من الآلهة . وما أن رقد أوزوريس في الصندوق حتى اغلقوا عليه النطاه واحكموا أخلاقه والقوا به في بحر النيل .

كل ذلك ولا إيزيس) لا تعلم من أمر زوجها شيئا . وحين علمت وبعد البحث

الضيق الشاق استدلت عليه ، وعادا إلى مصر وأقاما في كوخ بأطراف المدينة ، ووضعت « إيزيس » الابن المخلص الآلهة (حورس) . حدث كل هذا وست معتقد أن الأمر استقر له في حكم البلاد ولكن أعمال (أوزوريس) الخفية وبركته للناس أجسمين أدى إلى وصول أخبصاره إلى (ست) .

تريص (ست) بهذا الشاثلوث (أوزوريس) الآلهة الأب - (إيزيس) الآلهة الأم - (حورس) الآلهة الابن ليفتلك بهم . بعد بحث مضن عثر (ست) على أوزوريس وقطع جسده أربا وأرسل أتباعه يلقون كل جزء في أقليم من أقاليم مصر .

كبر (حورس) وأصبح في فارع العود قاهرا للاعادى . أئخذ يجمع ما تفرق له جسد أبيه في أنحاء مصر حتى ما تفرق له ما أراد وضم أشلاءه وأقام له قبرا يبعج إليه الناس كل عام .

ثم أئخذ جيشا عظيما لملاحقة عمه (ست) لأنه هو قاتل والده ، واستطاع الآلهة الابن أن يقهر عمه (ست) ويخلص الدنيا من شروره وكان مصراع ست بداية للرخاء والسلام في البلاد .

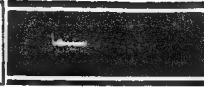
« ومن ذلك نعلم أن المصريين القدماء كانوا يتمثلون في أوزوريس إله الحب الذي يهدد الحياة في الزرع والضرع كل عام ، ويتمثلون في فرقه (ست) جذب الصحراء الذي يغير على الوادي الأخضر فيفتك به ويتمثلون في (إيزيس) الجميلة مصر العذراء التي تنحصب كل عام بأفلاس أوزوريس وسحبا »^(٩) .

« هنا حقيقة أن قدماء المصريين ساهوا في الرقص بكل ما وضعوا من طقوس دينية ، ونسبوا ابتكارها إلى أحد أئتهم PAM »^(١٠) .

وقد اعتمد دكتور/ عبد المنعم كامل على هذه الأسطورة في تقديم بابله من فصل واحد وخمسة مشاهد .

المشهد الأول :

وهو المشهد الذي يعرف الشخصيات الأساسية للعمل ، إذ نرى الملك (أوزوريس) وزوجته (إيزيس) وشقيقه (ست) وزوجته (نفتيس) ويسترخص لنا



المصرية بحق ، وما بذله مشولا الأمانة الفنية الصحفية ماري غضبان - والتلفزيون يوسف شريف رزق الله ، بخبرتها في الاختيارات وإعدادها للبرامج ، والأخير بما قدمه على الشاشة الصغيرة من تغطية إخبارية مشوقة يجب أن تمتد وقتا لتكون أكثر إشباعا ، وما بذله مشول المركز الصحفى والكاتب المسرحى سيد عواد الذى تصدر لدافع الصحافة بصدر رحب ، ويجب أن يتوفر لهذا المركز جهاز كامل أسوة بالمهرجانات الدولية .

وإذا كانت الدورة الأخيرة قد تضحمت كإنوعاً ، فقد انعكس هذا التضخم عدا البرامج الخاصة ، . . شمل البرنامج التكرى من المخرجين : الأسبانى الكبير كارلوس ساورا أربعة أفلام بما فيها آخر أفلامه « الدورادو » ، البولندى المقيم فى فرنسا أندريه زولافسكى - ثلاثة أفلام - مارزا ميسادوش - أربعة أفلام - السوفى إيلدار ريسانوف - ثلاثة أفلام - اليوغوسلافى جوران باسكاليفتش - ستة أفلام - كل أفلامه ما عدا واحدا ، بما فيه آخر أفلامه « الملك الحارس » ، المخرج الهنأى الكبير ساتيا جيت راي - خمسة أفلام اعترضت الرقابة على أحدها - المشمل الإيطالى الكبير جان ماريا فولونتي - ثلاثة أفلام - الفنان السورى دريد لحام . ثم تكريم كاتبنا الكبير نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل ، بعرض ستة أفلام كتبها أو أخذت عن رواياته . . .

لماذا هذا الخس من التكريم ؟ . . المفروض أن التكريم فرصة مثالية للدراسة والفحص واحد أو أثنان يكفي ، يحضر الفنان نلتقيه فى ندوة موسعة فى نقاش وحوار نستكشف رؤيته بعد مشاهدة أعماله . . فى دورة قريبة بمهرجان لوكارنو الدولى بسويسرا كرم المخرج اليابانى شينورا جيه ، الفتيحة فى ندوة شارك فيها نقاد أوروبيون ويابانيون ، ووزع كتاب عنه بالسفرسنة نشره المهرجان . . جامانا بالقاهرة - ساورا ، وباسكا ليفتش ، ولم يحضر الآخرون . . واعتذر مقدما النجم الهنأى أميتاب باتشان ، وحسنا فعل ، ولم تعرض أفلامه - وكلها تجارية ومعروفة لدى جمهورنا - لرداة الشيخ ، وسافر دريد لحام بعد يوم - الافتتاح ، اللقاء مع المخرجين

دورة نيب لمهرجان القاهرة السينمائي

فوزى سليمان

ولا أحب أن أتعرض فى موضوع يصعد الأفلام - ركيزة وعماد أى مهرجان - لمشاكل أو أخطاء تنظيمية حدثت وركزت عليها الصحافة اليومية والأسبوعية ، إلا لنقطنين أساسيتين أولهما ضرورة احترام اللاتعة نفسها بشأن مواعيد وصول الأفلام لمشاهدتها ومراقبتها ، فلا يصل بعضها كما حدث قبيل الافتتاح بل أحيانا بعدة أيام - وهى عادة عربية غريبة أ - وثانيها مرتبطة بالأولى عن الترجمة ، فالبرنامج يجب أن يكون معدا كاملا قبل المهرجان ، لا أسبوعا بأسبوع ، وإذا نشر يجب أن يحترم تنفيذه لا يتغير حسب أهواء أو مطامع لتحقيق إيراد . . إلى جانب هذا يجب ألا نفعل ، بل أن نؤكد الجهد « الخارق الذى أدار عجلة المهرجان - وأنا أعنى صفة الخارق » بصدق - وفيما بذلته مشولة الأمانة العامة السيدة مهير عبد القادر - القاضية من الثقافة الجماهيرية ، تحملت أعمالا أكثر من خمسة - رجال أو سيدات - فى أى مهرجان دولى ، وأثبتت كفاءة وقدرة المرأة

فى خضم هذا الزحم أو الخشد من الأفلام - من مختلف بلاد العالم شرقا وغربا - أكثر من مائتى فيلم أ - عرضت فى الدورة الأخير - الثانية عشرة - لمهرجان القاهرة السينمائي الدولى ، يصعب على المسره أن يتلمس ملامح محددة تميز المهرجان . . وتجسد له شخصيته . . رغم ما حفل به من نماذج رفيعة من السينما العالمية ، أتيت له لأنه مهرجان بلا مسابقة ويأتى فى ختام العام ، فتدعى إليه إتناجات العام كله مما عرض فى مهرجانات السينما العالمية على مدار العام . . ولعل فى مشروع الدورة القادمة - بإقامة مسابقة بين أفلام آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية ، ما يسهم فى تحديد ملمح خاص للمهرجان ، ويعد نقاى ، لا يتطلع كثيرا إلى العائد المادى .

التواجدين كان طيباً إلى حد ما ، غير مشيع
كلاماً لعدم مشاهدته كل الأفلام .

غير تكريم المخرجين كانت هناك باتوراما
للسينما اليونانية ، - تسعة أفلام - وللسينما
الاربعينية - خمسة - أفلام - وأصواء
على السينما المسيكية ، أربعة أفلام -
والسينما الأمريكية المستقلة ، وسينما قطلونيا
في أسبانيا ، - لذا كتبت كتالونيا ٩١ -
فيلمان - ثم برنامج خاص ، للفلسطينيون
في السينما العالمية - ثلاثة أفلام - وإضافة
إلى هذا كله تحية - هي أيضاً تكريم - إلى
« نصف شهر المخرجين » بمهرجان كان
لعيدة العشرين - فيلمسان - الثالث لم
يصل . وإلى مهرجان « كرتى » لأفلام
المرأة بفرنسا في عيد العاشر .

وسط هذا الزحام لم يتم تعريف كاف
جهد الحركات السينمائية . لم تصدر
النشرة الصحفية اليومية لمواكبة الأحداث
والمؤتمرات والندوات ، لأسباب طبيعية ،
صدرت ثلاثة أعداد متواضعة للغاية
متأخرة ، والمعد الرابع بعد النهاية الرسمية
للمهرجان ، كان يجب أن تصدر أعداد
« زير » لضمان الاستعداد ، وهذا ما قاله
الاستاذ سعد الدين وهبة رئيس المهرجان ،
وأكد تلالى الخطأ في الدورة القادمة . . لكن
هنا يجب أن نشيد بمدى الباتوراما ، اللذين
صدرا خلال المهرجان - وقد ضيا دراسات
جيدة من أكثر الأفلام والحركات
السينمائية ، بإشراف الناقد أحمد رافت
جيجيت ، ومعه الصحفي محمد حبيب
الفتاح ، ومعانة زملاء نقاد منهم بالمائة بعد
مشاهدة الأفلام في الرقابة أو من خلال
مشاهداتهم في الخارج ، وتأسفنا لتلخص
المعد الثاني إلى نصف الحجم اضطراراً .

الجنوب

بعد هذا أحاول أن أعرض لبعض
التناقضات الزمنية من أفلام المهرجان . أول
بعض تقاطع القضية :

لاشك أن الفيلم الاربعيني « الجنوب »
للمخرج الكبير فرناندو سولاناس ، كان
أهم وأجل أفلام المهرجان ، ولقد كان أجمل
أفلام مهرجان كان الأخير - وفاز فيه بجائزة
كبيرة ، ومهرجانات أخرى عديدة ، إنه
فيلم عام ١٩٨٨ بحق . سميت وراءه بعد

كان في - مهرجان ميونيخ ، وسعدت أن
يستمتع به جمهور القاهرة إلا أن الفيلم لم
يستمر طويلاً في القاهرة عاد به صاحبه
وكتب أود أن يراه ويتأمله عشاق السينما
ودارسوها ليروا كيف يمكن أن يكون العمل
السينمائي فناً جليلاً وفكراً وشديداً ،
وشعراً ، وموسيقى . ولوحة تشكيلية ،
وتقنية عالية ومتعة بصرية و الجنوب -
فيلم رائع يعود به صاحبه « جارديل في
المنفى » - إلى وطنه بعد غيبة - أوفى -
عشر سنوات بعد انحسار الدكتاتورية
العسكرية ، ويطه - أيضاً - يعود لداره
بعد غيبة في السجن ، يعود في شوق وحس
وفي خوف وشك . . خوف من أسياس
الماضي ، وعبر ليل ضبابي ، وذكريات
تتداخل فيها الأزمة ومشاهد الحب الذي
كان ، يعمل هو والزوجة التي كانت تنتظر
في قلق عبر رحلة تأمل وبحث طويلة إلى
العجز المرتقب . . هي رحلة الشعب من
الدكتاتورية إلى الديمقراطية . . الجنوب
كلمات سولاناس نفسه هو رحلة تفكير
ويفظة ضمير ، رحلة صراع بين التراث
والموضوع وصولاً إلى التوحد والاندماج . .
انظر إلى عناوين فصوله على الشاشة من
منفصلة الأحلام بالقهى . . وهي لما دوركيا
عندنا في الحياة السياسية والاجتماعية . .
إلى « البحث » - بحث الزوجة عن زوجها
من سجن إلى سجن . . إلى « الحب

ولا شيء غيره ، ثم « الموت تعباً » . .
وذلك على نعمات « التانجو » . . ويختلون
بمرور أربعين ساعة على تانجو المؤلف
الموسيقى « هاتيفال تريولو » . . الموسيقى
هنا هي روح الشعب . . لغة تصل بسهولة
إلى وجداننا . . وكان جليلاً أن تلقى بالفنان
المبدع بعد عرض صحفي للفيلم نستأنف
منه ريثه . .

أبيلاز وهيلواز

● من أهم أفلام المهرجان - أيضاً -
الفيلم الأنجليزي « سرقة النساء » إخراج
كلايف دونير ، لقيته في ذاتها ولأن عرضه
العالمى الأول كان في القاهرة - وهو يتناول
قصة حقيقية من القرن الثاني عشر في فرنسا
ما زال يتناقها الناس ، قصة الحب بين
أبيلاز وهيلواز ، أصبحت من القصص
الشعبية مثل « روميو وجوليت » ،
« وتوستا وإيزولد » . . في ذلك الوقت كانت
الكنيسة هي المسيطرة ولم تكن المرأة صاحبة
حق في التعليم ولكن هيلواز كانت استثناء ،
فقد كانت ودية ابنة الستة عشر ربعا ، رغم
جامها الأخاذ تتمتع بذكاء فائق ، وحينما
استدعاهما عنها إلى باريس تنفست راحة
الدير الذي كانت تتعلم فيه الصعدها فقد
كانت تلتقي روحها بأسفلتها العجيبة
وبسبيلها العم فوليبرت فرحا ، فهي وقد





شاتيبرجي ، وقد حضر الإنسان ورغم انتمائها - ستا - إلى جيلين مختلفين - فيها من رموز هذه السينما الجديدة ، و سلام بومباي - للمخرجة ميرا ناير - جائزة الكلمرا الذهبية للعمل الأول في مهرجان كان الأخير - وهو انتاج مشترك بين الهند وفرنسا وبريطانيا ، والمرحلة البعيدة لإخراج جونسام جوش القادم من السينما التسجيلية . . نماذج جيدة تستحق دراسة على حدة ، خاصة إذا أضفنا إليها أفلام المخرج الكبير ساتيا جيت راي الذي كرمه المهرجان بعرض بعض أفلامه . . وراي - وقد تجاوز الستين - وهو رائد السينما الهندية الجديد ، منذ أن قدم ثلاثة باناشالكا في أواخر الخمسينيات . . ويبدو جيل الشباب أكثر جرأة في تناول قضايا الفساد السياسي ، واستغلال أصحاب الأملاك الواسعة للفلاحين الفقراء ، وضيق أرواح الشوارع وبين المخدرات والدعارة ، وسوق الرقيق الأبيض ، ومناقشة التقاليد البالية والفروق الطبقية أو العرقية والطائفية . . وفي المؤتمر الصحفي نعرف أن هذه السينما الجديدة تستطيع مواجهة السينما التجارية بأغانيها ومغامراتها ونجح قبولاً .

والأمريكية المستقلة

كما تبدو لنا السينما الأمريكية - أيضاً في وجهها الآخر من خلال « السينما الأمريكية المستقلة » ، وقد جمع المهرجان بينها وبين أفلام الشركات الكبرى الإنتاج الكبير - ونشر إلى فيلمين إنسانيين - هما « سحر القمر » للمخرج نورمان جويسون - بطولة « شير » - « الفلاسفة » عن دورها بالأوسكار . . كوميديا رقيقة ساخرة من انزعاج الأخلاقي ، و « ازدهار الطفولة » إخراج تشارلز ثير . . بطولة ديانا كينون - هي نفسها عجوبة فيلم « السبع » الذي عرض في أسبوعي المخرجين في مهرجان كان ويتعرض لتطورات قطاعات مختلفة من الناس عن السهء وجاءه القامرة لتتمتع الرقابة - هنا هي سيادة أعمال ناجحة ، تلقى من قرية بعيدة ميراثاً - طفلة عمرها ١٣ سنة - تعيش معها جربتها مع هذا الميراث ، ولا نجد ضغط العمل إلا أن تدفع من الطفلة إلى الرف تحف حلمها في الهدوء ، وتجعل ابتكارها معلما للطفة إلى عمل رائع وترفض عروض شركتها

.. بعد العرض الصحافي نلتقي مع المخرج كلايف دوتير الذي يحدثنا حديثاً طيباً ، كيف قام بإجراء أبحاث عن هذه الفترة ، من التاريخ يقول « كان وقت تحرك وانتقال بين المجتمعات . . وظهور جيل جديد من المفكرين والفنانين والمهندسين والفلكيين . . بداية مبكرة لمصر النهضة ، بذات حركة ضد « المؤسسات » . . حقبة تكاد تشبه الستينيات في قرنتا . كان أيبيلار هو صوت هذا العصر . . كان أسطحي في التفكير والتدريس يقلق المؤسسات . . حلل لنا شخصية أيبيلار بين علمه وإيمانه . . قال أن إحصاءه عقاب عادل من السهء . . أما هيلواز فقد كان ألبها - فتاة بل رابعة فيها بعد هو الحب . . كلامها يمثل فكر الشباب المتمرذ . حدثنا عن استخدامة للوحات الفنان الإيطالي جوتو ، عن تصويره في أماكن تاريخية في يوغوسلافيا ، عن الموسيقى والأغانى في الفيلم التي استأهها من « أيبيلار » نفسه . .

(السينما الهندية الجديدة)

● كان أمرا طيبا أن تدعى أربعة أفلام تمثل السينما الهندية الجديدة - الوجه الآخر المستتر والمتلصق بقضايا الواقع . « الكارثة » إخراج جاتنو باروا - المجازفة الكبرى الثانية - الغمد الغصبي بمهرجان لوكارنو الأخير - « الحليبة » إخراج

قررت تركه اللبر . قتل له جاعا وثيرة بتزويجها لأحد النبلاء أو الأثرياء . وقد رسمت شخصيته كرجل ماكسر بخيل ومغرور ، ومعه القاضي سوبر كل منها يتطلع إلى السلطة والقرى . . ويشتركان في معارضة آراء العالم الفيلسوف أيبيلار أحد كبار فلاسفة عصره ، ينال إليه المريدون والتلاميذ من كل أنحاء أوروبا للدراسة على يديه ، وحينما يلتقي أيبيلار وهيلواز ، يلتقي ذهنشان متشددان . يحاول أيبيلار أن يردع مشاعره فهو أخذ عهدا على نفسه أمام الله بالتزام الطهارة . تتلمذ عليه الفتاة : ماذا تريد من تعلمه . . يظل متخوفا من نفسه . . ولكن قوة عاطفته تطفئ على خوفه من إله العقاب . . يستغرقان في حب مهموم يثور المم إنه سيفقد « ثروة قيمة من ممتلكاته . . تسدأها حامل ، وينتقم المم انقضاء فظيما يرسل من يحنى أيبيلار . . يتابه حزن يائس . . تساند به بكل حبه . . وتلد هيلواز طفلها من أيبيلار . . تسببه « أسطراب » . . يقرر أيبيلار أن يعتزل الحياة ، إلى الرهبة ، تنور هيلواز بعد أن أصبحت زوجة ، تكاد تفقد أيمانها ولكنها تقلل نصحه بأن تترهن . . تنفى السنون ليلتيها . . شاب شعرهما . . ما زال الحب يجمع بين قلبها بزرعان معا ويشرعان في بناء كنيسة صفيرة ، ولكن المؤسسة لا تركها . . وتبقى مقبرتها المشتركة مزارا للعشاق حتى اليوم .



المغربية .. منفصلة حياة الريف .. كوميديا جميلة تناقش نقضايا عصرية .. ونستمع بفيلمين فيها رقة أمام عتف أفلام كبيرة أخرى مثل سايغون ذو وكر وأحلام مزعجة ..

وثانياً والسبنا الأمريكية المستقلة - التي سبق أن لجأ إليها مهرجان القاهرة في أوائل الثمانينيات وقت مقاطعة الاتحاد الدولي للمنتجين له - بنمادج جيدة ، ورغم أنها أساساً - ذات ميزانيات صغيرة ولا تعتمد عل النجوم إلا أن أحدها « الأعشاب » كان أقرب إلى الإنتاج الكبير ، ويسفر خرجة . جون هاتكوم . في المؤثر الذي عبق عرضه الصحفي السياسي ، بأن السبنا المستقلة - عن الشركات الكبرى - أخذت تجتذب أصحاب رأس المال ، بعد أن أكدت وجودها وحققت نجاحاً حاسماً برسيا ، ولكنها تظل في استقلاليتها عن الشركات والاستديوهات الكبرى أكثر توجها للشباب واهتماماً بالقضايا العامة ، دون تنازلات فكرية ، وبعيدة عن النمط الهوليودي شكلاً وموضوعاً وخارج دائرة توزيعه واتجاهه التقليدي .. ومن أفلام السبنا الأمريكية

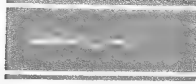
المستقلة التي عرضت في مهرجان القاهرة فيلم ٦٨ وعام ٦٨ له دلالة واضحة إنه عام ثورة الشباب .. وتغير القيم .. وهو عام الأحداث الكبرى في أمريكا .. اغتيال جون كينيدي ومارتن لوتر كينج .. وقشل التدخل العسكري الأمريكي في فيتنام .. عام التمرد هذا يقدم لنا من خلال حياة أسرة من المهاجر المجرمين . والصراع بين جيل الأبناء وجيل الأبناء .. وذلك في المناخ الثقافي والسياسي لمدينة سان فرانسيسكو - وانعكاس الأحداث الكبرى عليه - عام ١٩٦٨ ، ويعود بنا فيلم - المصريون . إخراج رودلف - إلى باريس عام ١٩٢٦ وأجوائها الفنية بين المراسم وتجارة اللوحات الفنية في إطار علاقات إنسانية .. تصور حياة الأمريكيين في باريس ونظرة البيض منهم للفن كتجارة للشراء ولو بطريق التزييف .

أما فيلم « ضيق » إخراج بيجاس لونا ، فهو فيلم داخل الفيلم ، حيث نشاهد مع المخرجين فيلما مليها بمشاهد العنف والقتل .. وقمع الميول .. قد يعتبر من أفلام الـ ١٩٦٨ كما قد يعتبر فيلماً يتند هذه النوعية من الأفلام بإتارنا ضدها .. أما

فيلم - الأعشاب للمخرج جون هانكوك فهو يقدم مسرحية داخل الفيلم .. حيث يقوم سجناء بعرض مسرحي في السجن .. ويربط بين العنف بينهم والعنف داخل المسرحية ذاتها ..

.. وغلاخ أخرى عديدة تثير النقاش .. مثل الفيلم الألماني الشرقي وفتحمل أنقال عضنا ، وتناوله قضية العلاقة بين الدين والإلحاد في جديد في سبنا هذه الدولة الشيوعية .. أو قضية المسرح والسبنا في فيلم « حب وخوف » للمخرجة الألمانية مرجريت فوق ترونا عن مسرحية - الأخوات الثلاث ، لا تطوف تشيكوف . أو تعرية السبب في مجتمع اشتراكي كما في فيلم « بيت لإثنين » من تشيكوسلوفاكيا .. أو القضية الفلسطينية في أفلام غرجين عرب وأجانب ، أو .. أو ..

دورة متخنة بزخم كبير من الأفلام جيداً لو قل الحجم مع بقاء النوعية .. وكان تنظيمياً أفضل ومتابعة نقدية أعمق ، ونشرات يومية ترصد الواقع والندوات والمؤتمرات .. حتى يتحقق البقاء ويكون للمهرجان الدولي مردود ثقافي لا يضع مع انتهاء العروض ◆



شخصي من قريب أو بعيد ، وحسبه
وحسبنا خدمة تراثنا .

وأقدم علري إذا كان قد فائتي أحد
لم أذكره ، أو أخطأت في شيء فإ فعلته هو
مجهود فردي متوقف على قدراتي . ولكنني
سأبذل قصارى جهدي في تلاقى أسباب
القصور في الأعوام القادمة إذا رزقنا الحياة .
وأطال الله في أعمار أعلامنا الأحياء .

● محمد خليفة التونسي

(أديب)

توفي في : ١١ من يناير ١٩٨٨ .
شاعر وباحث لغوي ، ولد في ٩/١٠/
١٩١٥ بقرية تونس من أعمال سوهاج ،
وتلقى تعليمه في صعيد مصر ، وانتقل إلى
القاهرة وتخرج من دار العلوم عام ١٩٣٩
وعمل في مجال التعليم المصري ، ثم زاوله
في العراق ، ثم رحل إلى الكويت ليحضر في
مجلة « المصري » . وإلى جانب عمله في
التعليم كان يديع المقالات وينظم الأشعار
وينشرها في دوريات مثل « الجهاد »
و« الصرخة » و« الرسالة » و« مجلة الكاتب
العربي » ، ثم في « العربي » الكويتية . ومن
كتبه « التسامح في الإسلام » بالاشتراك مع
محمد أحمد حسونة ، و « الخليل بن أحمد »
« تاريخ الزنقة في الإسلام » « فصول من
النقد عند العقاد » ضم فيه تراثنا نطقيا
وشعريا للعقاد يمثل اتجاهه النقدي
والشعري . وشارك في كتاب « العقاد دراسة
ونحية » . ومن أعماله الأخرى « تأملات
حرة في الدين والفلسفة والأدب » و« قال
الراوي » « كتب ومؤلفون » نتاج شعري
يستعمل في ديوان « الصواصيف »
و« الرابعايات » و« الفصليات » وملحمة
« الأنوار المحملية » . وكانت له ندوة ثقافية
يقعدها كل يوم ثلاثاء في بيته بكنزى القبة .
وهو أحد تلاميذ العقاد . وبعد رحيله أُنيت
مجلة العربية بكلمة صغيرة ، ونشر عصام
عبد الله مقالة عنه في مجلة « القاهرة » عدد
أبريل ١٩٨٨ .

● جلال الحماص

(صحافي)

توفي في ١٣ من يناير ١٩٨٨
تعلق بالصحافة منذ وقت مبكر ومارس
الكتابة منذ ١٩٣٠ . وكان لإرشادات أحمد

وفيات الأعلام

إعداد : أحمد حسين الطماوى

تسجيل وفيات أعلام العصر واجب ثقافي
قومي ، ولا أظن أننا نستوفي عناصر النهضة
الثقافية والعملية من غير أن يكون عندنا
سجل تقيد فيه أسماء من ختموا أديارهم في
الحياة العامة وتركوا لنا أثرا محرك الرواقد
في مختلف المادين . لذلك سنعرض في هذه
النتشرة وفيات رجال الفكر والفن والصحافة
والدين وأساتذة الجامعات . وأقر بتقصير
قصاصي لعدم ذكرها وفيات الوزراء
والسياسين ، ولكننا سنعمل على تلاقى ذلك
مستقبلا .

وربما لا يعرف قيمة مثل هذا التسجيل
إلا من يعمل في مثل الدراسات والتراجم
والتاريخ .

وإذا كانت أجهزة الإعلام لا تحفل إلا
بالمشهورين فإننا - في هذا العمل - نقيد
تاريخ وفيات عدد كبير من موجوا الحياة من
حولنا غير عابئين بمدى شهرتهم واستطارة
صيتهم . فبالشكل ليس في السذائعين
المعروفين ، وإنما في إغفال غير المشهورين في
زمننا . وقد يأتي جيل بعدنا يتم بهم ،
ويكتب على دروسهم .

وهذه النتشرة التي تتضمن أسماء الطاعنين
لن نعي فيها بوفيات الأعلام المصريين
فقط ، وإنما بأسماء غير المصريين من العرب
والمسلمين حسبنا يتاح لنا .

ونحن هنا لا نقدم تراجم وافية أو شبه
وافيه لموتانا تنزع إلى استقراء الأعمال ،
واستقصاء الأحوال ، وإنما نذكر تواريخ
الرحيل عن عالمنا وتنبع ذلك بنبذة قصيرة إذا
تيسر الأمر لنا . وهذه النبذة تشتمل على
المعلومات الأساسية دون محاوره الأفكار أو
الرد على النقاد . وليس لكثرة المادة المدونة
عن شخص أو قلتها دخل في الحكم على
حيثيته ، وتقدير مركزه ، وإنما الأمر يتعلق
بمقدار ما نحصل عليه من بيانات . وأقل
ما نقدمه وإخبار الاجيال الآتية بأن فلانا
رحل في يوم كذا . وقد تكون عندنا مادة
وفيرة عن علم من الأعلام إلا أننا - تمشيا
مع هذا المنهج - نثبت منها قدرا يكفي
للتعريف .

ولأن القاريء أو الدارس لا يعرف في
هذا الحضم المصادر من الأحداث المتلاحقة -
أين يبحث عن تاريخ وفاة علم من الأعلام
فلنأمل أن تكون مجلة « القاهرة » من الآن
فصاعدا مقصد الدارسين فتشتر في بداية كل
عام أسماء الموتى في السنة المنصرمة . فتصير
مرجعا في هذا الباب . ولنا في الدكتور
رئيس تحرير « القاهرة » سند قوي لأنه من
أعرف الناس بالواجب الثقافي ، يفعله أو
يدفع إلى فعله دون أن يكون له أولنا نفق

حافظ عوض صاحب « كوكب الشرق » أكبر الأثر في توجيهه نحو الصحافة الصحفية . عمل في صحيفة « الكتلة » للعبارة عن حزب الكتلة الذي رأسه مكرم عبيد ، وسرعان ما ترك الصحافة الحزبية وأنشأ مجلة « الأسبوع » وكان يدفع الشبان إلى كتابة القصص القصيرة ويمنح صاحب أحسن قصة مكافأة مالية ، ومع ذلك توقفت الأسبوع لضعف توزيعها . وعندما عرض عليه التفرغ أن يعرضه عن خسائر المجلة من المصروفات السريعة رفض . وعمل بعد ذلك في جريدة « الأساس » لسان السعديين . وقد أفاد الحمادى من دراسته الهندسية في توضيح صفحات الجريدة فكان يرسمها على الورق قبل جمع الحروف ، وقال موسى صبري إنه أول من فعل ذلك . وقد توقف فترة كبيرة في عهد عبد الناصر عن العمل الصحافي ، ثم عاد ومارسه في جريدة « الأخبار » وكان له عمود يومي « دخان في الهواء » . وعدا ذلك لم كتب لمذكرتها « صحافتنا بين الأسس واليوم » التي قدم له طه حسين ويحمد زكي عبد القادر ، وكتاب « حوار وراء الأسوار » وقد أثار ضجة عند صدوره . وهو من أنصار أن تقود الصحافة الرأي العام لا أن تقدم له ما يرضيه . وقال عنه طه حسين : « أصبح صحفياً بارعاً ممتازاً تتناحش فيه المدارس ويعرف له زملاؤه وثقافته مكانته في هذا الفن الخطير » وبعد وفاته تناوشه الدوريات المختلفة وعددت مواقفها العظيمة ، ونوهت بجهوده في السياسة والصحافة .

● ميخائيل يوسف ميخائيل نعيمه : (كاتب)

توفي في : ٢٧ من فبراير ١٩٨٨
شاعر ونقاد وقاص وكاتب مسرح . ومفلسف . كتب بالعربية والانجليزية والروسية . وهو أحد زعماء الأدب والفكر في العصر الحديث . ولد في لبنان في شهر أكتوبر ١٨٨٩ . ودرس في المدارس الروسية في الناصرة وسافر إلى روسيا عام ١٩٠٦ ليتلقى العلم في السمنار الروسي في يلانكا ، وسافر إلى أمريكا عام ١٩١١ ليتم تعليمه في جامعة واشنطن ، وجند في الحرب العالمية الأولى من قبل المصفا ، وعمل في محلات تجارية في المهجر الأمريكي ، وشارك في

تأسيس الرابطة القلمية عام ١٩٢٠ وعاد إلى لبنان عام ١٩٣٢ . وله نحو ثلاثين كتاباً منها « خمس الجفون » (شعر) و « الغريال » و « الغريال الجديد » (نقد) و « اليوم الأخير » (لقاء) و « مرداد » (روايات) و « الألباء والبنون » و « أيوب » (مسرح) و « سبعون » (جبران خليل جبران » (تراجم) ، وصدرت عنه كتب كثيرة منها : « فلسفة ميخائيل نعيمة » للدكتور محمد شفيق ضياء و « ميخائيل نعيمة » للدكتور شفيق السيد . و « ميخائيل نعيمة الأديب الصوفي » لثريا ملحس و « المناحي الفكرية في أدب نعيمة » لطنسي زكا وغيرها .

● فوميل ليب : (صحافي)

توفي في : ٥ من مارس ١٩٨٨ .
قانوني وصحافي وقاص ونقاد سينمائي وله نشاط سياسي . ولد عام ١٩٢٩ بمدينة البينا من أعمال سوهاج . درس الحقوق وعمل بالصحافة في مجلة روز اليوسف عام ١٩٤٧ ثم انتقل إلى دار الهلال وصار سكرتيراً لمجلة الصور عام ١٩٥٥ فمديراً لتحريرها عام ١٩٧٠ . ومن نشاطه الصحافي توليه رئاسة تحرير مجلة بني سويف الإقليمية عام ١٩٦٠ . ونظراً لجهوده في مجال الصحافة اختير رئيساً لاتحاد الكتاب السياسيين عام ١٩٨٣ وفي نفس العام اشترك في المسابقة التي نظمتها دول



البامفيلك السياسية بمدينة أكابو لكو بالمكسيك وفاز بجائزة أحسن مقال سياسي وحاز شهادة تقدير عن مقاله « الشباطين في مدينة الملايكة » . وكتب في النقد السينمائي وانتخب قنصل وفاته رئيساً للجمعية المصرية لكتاب ونقاد السينما وإلى جانب ذلك له نجاح قصصى مثل رواية « رعييد الحياة » الصادرة عام ١٩٧٥ . وبينما كان يستعد للسفر إلى برلين لحضور أحد المؤتمرات السياسية أصيب بأزمة قلبية ولدى زيارته .

● عبد السلام محمد هارون : (محقق)

توفي في : ١٦ من أبريل ١٩٨٨
عقّق كبير وباحث في مجال التراث العربي . ولد في الاسكندرية عام ١٩٠٩ وانتقل إلى القاهرة مع الأسرة . وحفظ القرآن الكريم في سن العاشرة ، ودرس في الأزهر سنة ١٩٢١ ، وتخرج من دار العلوم سنة ١٩٣٢ وعمل بالتعليم الابتدائي ثم قفز إلى العمل بالتدريس في جامعة الاسكندرية ثم نقل إلى كلية دار العلوم عام ١٩٥٠ وأسهم في تأسيس جامعة الكويت عام ١٩٦٦ وفي عام ١٩٦٩ اختير عضواً لجمعية اللغة ثم أميناً له . وقد برز عبد السلام في مجال تحقيق التراث الذي مارسه منذ وقت مبكر تحت إشراف عبد الدين الخطيب . وترقى في هذا الميدان وأخرج لنا كتباً كثيرة عققه منها « الكتاب » لسنيويه في خمسة أجزاء . و « خزائن الأدب » للبغدادي في عدة أجزاء و « البيان والتبيين » للجاحظ و « الألف المختارة » من صحيح البخاري في عشرة أجزاء . . وغير ذلك . وله مؤلفات تدور حول التراث منها : (تحقيق النصوص ونشرها) الذي وضع فيه قواعد علم التحقيق . وكتاب « الأساليب الإنشائية في النحو العربي » و « الميسر والأزلام » و « حول ديوان البحسري » و « التراث العربي » . وبعد وفاته منح جائزة الدولة التقديرية في الأدب لعام ١٩٨٨ . راجع كتاب « المجمعين في حسين عام » لمهدي علام ومجلة « القاهرة » عدد ٨٥ .

● عامر محمد عامر بحيري (شاعر)

توفي في : ٢٠ من مايو ١٩٨٨
شاعر غنائي وملحن ومسرّح ونقاد

ومتزوج . ولد في ١٣/٩/١٩١٢ بمدينة الخرطوم لأبوين مصريين ، تلقى قدرا من التعليم في السودان ، وأنه في مصر وتخرج من كلية أداب « القاهرة » عام ١٩٣٨ وعمل بالتدريس ، وانتدب إلى المملكة العربية السعودية عام ١٩٤٧ ليعلم في مكة ، وعاد إلى مصر وسرعان ما نقل إلى وزارة الثقافة وظل بها حتى أميل إلى التقاعد عام ١٩٧٢ . ولعلم بجري شغل كثير جمع بعضه في « ديوان عامر » (من جزئين) الذي ضم شعرا ، غنائيا ومسرحيا وملحميا . وتزوج عامر عددا من مسرحيات شكسبير شعرا ، كما ترجم بعض الفصائل الانجليزية ، أما نثره فيتمثل في نشره مقالات ودراسات في « الأهرام » و « الثقافة » وغيرها . وله سيرة ذاتية بعنوان « حصاد السنين » نشرها منجمة في مجلة « الأدب » اللبنانية . وعدا ذلك له شعر غزير ومسرحيات مترجمة ومؤلفه تم نشر . وشعره على وجه العموم يجمع بين التقليد والتجديد . ويتميز بالسلاسة والوضوح . راجع مجلة « القاهرة » عدد أغسطس ١٩٨٨ .

● سعد درويش (شاعر)

توفي في ١٧ من يولييه ١٩٨٨ شاعر مصري وله ديوان « الوجه الغائب » حصل به على جائزة الدولة التشجيعية . وله دور في نشر وتحقيق مسرحيات شوقي التي صدرت عن هيئة الكتاب ، وكان من كبار العاملين في مجال نشر الثقافة بالمهنية العامة للكتاب .

● ظافر الصابوني (كاتب)

توفي في أواخر يولييه ١٩٨٨ أديب سوري وإذاعي لامع ولد في حلب الشهية ، وهرفته أجهزة الأعلام العربية المسموعة والمنظورة ، وقد قدم التلفزيون المصري له « رسالة النساء » و « دقات المقارب » و « مسلسل النمر الأسود » .

● حسين فوزي (عالم - كاتب)

توفي في ٢٠ من أغسطس ١٩٨٨ عالم مفن قاص رحالة . ولد في ١١/٧/

١٩٠٠ في حي الحسين بالقاهرة ، تلقى تعليمه في المدارس القاهرية وتخرج من كلية الطب عام ١٩٢٣ وعمل طبيا وسافر إلى فرنسا فدرس الأحياه المائية في جامعة تولوز ، وبعلم في السربون ، وقد ألهه كل هذا لعامة كلية العلوم بجامعة الاسكندرية عام ١٩٤٢ ثم مديرا لجامعتها عام ١٩٤٥ . إقترن بأحدى الفرنسيات ولم ينجب منها ، وله مجموعة من القصص القصيرة نشرها في عدد من المجلات في وقت مبكر . ولكنه اشتهر بالسندباديات التي تمكس جولاته في عوالم البحار والمعرفه الإنسانية والتاريخ البشري . كما عرف بينا بكتابهات الموسيقية وشروحه الفائضة لأعمال الموسيقيين الأوربيين الكبار الذين ذاع صيته في مجال الموسيقي السيمفونية . وللدكتور حسين فوزي نحو عشرين كتابا في مختلف فروع المعرفة ، عدا مقالات كثيرة نشرها في « السفور » و « الطليعة » و « الأهرام » فضلا عن توليه رئاسة تحرير مجلة « للجله » فترة من الزمن . ومن مقتبساته أوبريت « ليلة كليوبتر » ، الذي قدمته فرقة عكاشه وحسنه داود حسن . ومن مجلة أعماله المنشورة كتاب « المرأة كتاب » و « لندن تطفيء الأنوار » « بيتهوفن » « سان جوست » . ومن مواقفه السياسية تأييده لثورة ١٩١٩ . وموافقته على معاهدة كامب ديفيد وزيارته لاسرائيل . ومن الجوائز التي حصل عليها : جائزة من مهرجان بوخارست عام ١٩٦٠ ، وجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٦٦ . وعند وفاته تناقست الصحف والمجلات في تقدير مآثره ، وسرد أعماله . وخلعت عليه التصوت الجليله والمناقب الجليله .

● د. صلاح محمد قطب

(جامعي)

توفي في ٩ من سبتمبر ١٩٨٨ أساذ الادب الانجليزي بجامعة المنيا .

● يوسف العالم (عالم ديني)

توفي في ٩ من سبتمبر ١٩٨٨ عالم إسلامي سوداني . شغل منصب المعيد لكلية الدراسات الاجتماعية والقرآن الكريم بجامعة أم درمان وشيئت جنازته في الخرطوم .

● د. عبد الباسط حسن (عالم اجتماعي)

توفي في ١١ من سبتمبر ١٩٨٨ أحد علماء الاجتماع . وعيبد كلية الدراسات الإنسانية بالجامعة الأزهرية .

● د. عبد الحميد يونس (رائد أدب شعبي)

توفي في ١٣ من سبتمبر ١٩٨٨ رائد الأدب الشعبي ، وناسق أدبي ومترجم . ولد بالقاهرة (حي السيدة زينب) في الرابع من فبراير سنة ١٩١٠ وأصابته الماعه في صباه عام ١٩٢٥ . ولكنه انتصر بالصبر ، وكان لهذا أثره في رعاية الكتوفين ومن جهوده في هذا المجال ترجمه لكتاب « رحلة في عالم النور » وكان نائبا لرئيس الجمعية المصرية لرعاية العميان . ونائب رئيس اللجنة المشتركة لرعاية ذوي الاعاقات ، وعضو المجلس العالمي لرعاية الكتوفين . أثنى الانجليزية والفرنسية وشارك وهو طالب في ترجمة دائرة المعارف الإسلامية ، ورد الأدب المصري وكان يرى أن عوامل التأثير بالبيئة أقوى من عوامل التأثير فيها : نال درجة الماجستير في سيرة الظاهر بيبرس عام ١٩٤٦ ، ودرجة الدكتوراه في السيرة الحالية عام ١٩٥٠ ومن مؤلفاته في الأدب الشعبي « دساع عن الفلكلور » « خيال الظل » « التراث الشعبي » « الأسطورة والفن الشعبي » . وقد قام بتدريس الأدب الشعبي في جامعة القاهرة إلى أن صار أستاذ كرس وأصدر له رأس مجلات ما حله بهذا الجنس الأدبي منها « الراوي » « الراوي الجديد » « مجلة الفنون الشعبية » وللي جانب ذلك أسهم بمقالاته في مجلات وجرائد عديدة ، وترجم جملة من الكتب المهمة مثل « البنجانترا أو الأسفار الخمسة » وبعض مسرحيات شكسبير ، وحكايات كاتريري لتشوس . وحاز جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦١ عن كتاب الأسس الفنية للغة الأدب » وجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٠ ، وجائزة الكويت للتقدم العلمي عام ١٩٨٥ . وقد عملت دراساته ومؤلفاته على ترسيخ قدمه وذويع شهرته واهتمام الباحثين به .

● سعد عبد العزيز (أديب)

توفي في ١٤ من سبتمبر ١٩٨٨ أديب وعضو بمجال الكتاب ، وكان يشغل

مستصب مدير بالهيئة العامة للفنون والآداب
بوزارة الثقافة ومن كتبه «الدراما
والأسطورة» .

● عزيز سوريال عطية (مؤرخ) توفي في : ٢٤ من سبتمبر ١٩٨٨

بحالة تاريخي . ولد في ١٨٩٧/٥ في
قرية العاشية مركز زفتى غربية . حفظ في
طفولته آيات من القرآن الكريم في كتاب
القرية ، وتلقى تعليمه الأولي في الزقازيق ،
وفي القاهرة التحق بكلية الطب ، وتفصل
منها وهو في السنة النهائية بسبب انضمامه
للمنتظاريين في ثورة ١٩١٩ ، فلبى مساره
إلى المعلمين العليا وأحرز تفوقا فيها واختير
ليكون أحد أعضاء البعثة المترجمة إلى
ليفربول بإنجلترا عام ١٩٢٧ وهناك
تخصص في تاريخ العصور الوسطى وحصل
على البكالوريوس عام ١٩٣١ ثم حاز درجة
للدكتوراه من جامعة لندن عام ١٩٣٣ في
عام ١٩٣٤ أصدر بالانجليزية كتاب « مجلة
نيكولس الصليبية » ثم نشر كتاب
« الحملات الصليبية في العصور الوسطى
المتأخرة » عام ١٩٣٨ بالانجليزية . وعمل
بعد ذلك بعدة جامعات من بينها جامعة
« بول » وعند بدء الحرب العظمى الثانية
عاد إلى مصر ودرس التاريخ في جامعة
القاهرة ثم في جامعة الإسكندرية . وفي عام
٤٩ - ١٩٥٠ قام برحلة علمية إلى فرنسا
كاترين لتصوير مخطوطات الدبر ثم رحل إلى
أمريكا فحاضر في بعض جامعاتها مثل
يشتاجان وكولومب وأنديانا ويرنستون عن
الحروب الصليبية . وفي سولت ليك سيتي
عاصمة ولاية يوتا أسس مركز الدراسات
العربية والمتعلقة بالشرق الأوسط وضم
مكتبة ضخمة من العالم العربي . ومن
مؤلفاته الأخرى « الحروب الصليبية
والجارة والثقافة » و « الحروب الصليبية
مؤرخوها ومصنفاتهم » و « التاريخ النصراني
الشرقي » وكلها بالانجليزية . من واقعة
الاسكندرية للتوري الاسكندري وصدر في
المند . وأشرف على « دائرة معارف قبطية »
تحت النشر . وله دراسة تاريخية عن « بركة »
وكان قد زارها ليتفقد آثارها وساعده في هذا
حاكمها البرماير كاتنج ونشرها في مجلة
الكتاب المصري عام ١٩٤٦ . وفي ابريل
١٩٨٦ قدمت « المنظمة المصرية الأمريكية »
لأول مرة جائزة الخدمات المرموقة للمؤرخ

المصري عزيز سوريال نظير أعماله الجليلة .
وفي ١٩٨٨/٧/٢٧ شيعت جنازته في سولت
ليك سيتي بولاية يوتا . وقد كتبت عنه عدة
مقالات سريعة . راجع مجلة « الثقافة
العالمية » عدد يناير ١٩٨٧ ، والأهرام في
١٩٨٨/٧/١٧ ، والسوفدي في ١٧/٧/١٩٨٨
وجريدة وطني في عدة أعداد يُعيد وفاته .

● رشاد الشوا (وطني)

توفي في : ٢٧ من سبتمبر ١٩٨٨
زعيم فلسطيني في قطاع غزة . من عائلة
عربية عريقة وله جهاد محمود مع اخيه عز
الدين الشوا ضد الصهيونية والدولة
اليهودية ، ومن آثاره إنشاء صحيفة
« الوطن العربي » وكان يضع على صدرها
خريطة تمثل العالم العربي . وقد ذكر في
الذكور كعامل السوفييري أن مجموعة
« الوطن العربي » توجد في غزة وأنه كان من
كتابها .

● فؤاد الظاهري (موسيقي)

توفي في : أول أكتوبر ١٩٨٨
عمل في حفل الموسيقى منذ عام ١٩٤٠
وقدم الموسيقى التصويرية لأفلام مصرية
كثيرة . وقام بالتوزيع الأوركسترا لآلان
الكبار من أمثال مسيد درويش ودويد
حسن ، وذكريا أحمد والقصبجي ومحمد
عبد الوهاب . كما قاد أوركسترا الاذاعة
لمصرية . وقيل انه كان يعد كتابا عن تاريخ
الموسيقى ولم يتمه لمرضه الطويل . وهو
مسيحي كاثوليكي .

● سيد فتحي رضوان (مؤلف وحرصي)

توفي في الثامن من أكتوبر ١٩٨٨
قانوني ومبدع قصص ومسرعي وكتائب
تراجيح وسياسي . ولد في ١٩١٤/٥/١٤
بمدينة المنيا (ليس من مواطنيها) وتنقل مع
الأسرة في المحافظات التي كانت تنتقل إليها
تبعا لوظائف والده من القاهرة إلى المنيا إلى
اسيوط وبني سويف . وقد تلقى تعليمه في
مدارس القاهرة وبني سويف ثم التحق
بكلية الحقوق عام ١٩٢٩ وتوقت صلبته
بعد من أعلام تلك الفترة من بينهم أحد
حسن وحافظ محمود . وأخذ يكتب مقالات
في مجلة « المصري » لصاحبها سلامة موسى
بتوقيع (س) أي سيد . وشارك في مشروع
القرش ، وحرر في « الصرخة » التي انطلق

منها حزب « مصر الفتاة » حيث كان أحد
أعمدته وسرعان ما استقال منه ، وانضم
للحزب الوطني تحت زعامة أحمد حافظ
رمضان . لأنه كان معجبا بكفاح مصطفى
كامل ومحمد فريد ، ولكنه انفصل عن هذا
الحزب وكون « الحزب الوطني الجديد »
وأشاد مجلة « اللواء الجديد » التي دمج فيها
مقالات حامية شديدة . وقد اعتقل عدة
مرات في الثلاثينيات بسبب مقالاته في
« الصرخة » كما اعتقل بعد حريق القاهرة
وأفرج عنه بعد قيام الثورة واشترك في وزارة
محمد نجيب ، وكان وزيرا للدولة عام
١٩٥٤ ، ثم وزيرا للمواصلات عام ١٩٥٥
ثم وزيرا للمواصلات عام ١٩٥٥ ثم
للإرشاد القومي (وزارة للدعاية السياسية
والاجتماعية) ثم تحول إلى وزارة الثقافة .
وقد اهتمت وزارته بالفنون الشعبية لأنها
له مصلحة الفنون وتشمل المسرح والسينما
والموسيقى ، ومن الأنشطة الثقافية الأخرى
التي ظهرت في عهده معهد الجالية ومسرحة
العرائس والبرناميج الشان ومجلة « المجلة »
وقد ترك الوزارة في ١٩٥٨/١٠/٨ ليعمل
بالمحاماة ، وقد اعتقل في أحداث سبتمبر
١٩٨١ وأفرج عنه بعد شهرين وانضم
لحزب العمل وله مقالات كثيرة في جريدة
« الشعب » وإلى جانب ذلك كان رئيساً
للجنة العربية لحقوق الإنسان . وقد ترك
فتحي رضوان نحو ثلاثين كتابا في
موضوعات شق منها « مصطفى كامل » ،
« ٧٧ شهرا مع عبد الناصر » « دور العمال
في تاريخ مصر الحديث » « طلعت حرب »
« الاسلام والمسلمون » « افكار الكبار » وله
إبداعات قصصية ومسرحية منها مسرحية
« له ربح الله » التي تشتمل على مغزى
سياسي . ولإيجاز كان رجلا من رجال
عصره ومناضلا في سبيل رقي أمته .
راجع : مقال د . إبراهيم حمادة في مجلة
القاهرة عدد ٨٩ . والدراسات المختلفة
الصادرة عقب وفاته .

○ صافيان يوسف علي ذو الفقار « الملكة فريدة » (راسمة)

توفيت في : ١٦ من أكتوبر ١٩٨٨
ملكة سابقة عملت بالتسليم
والصور . ولدت بالاسكندرية عام

معارض منذ الخمسينيات، وتأثر رسمه بالفنون الفارسية والإسلامية والبطنية والبرابلية. ومن لوحاته « وفيقة مصرية » و « حروب الماء » و « الأبقرة » و « سياحة في الفضاء » وغير ذلك. وبينما كان يعد معرضاً بآبيليه القاهرة يضم نحو ثمانين صورة وافته المنية نتيجة أزمة قلبية راجع مجلة الفارسه عدد ٩٠ والأهرام ج ١٧٢ ١٩٨٨ .

○ جلال العشري (ناقد)

توفي في : ١٢ من نوفمبر ١٩٨٨
ناقد . ولد بالمحلة الكبرى سنة ١٩٣٦ ، وتلقى تعليمه الثانوي بالقاهرة ، وتخرج من قسم الفلسفة بأداب القاهرة عام ١٩٥٨ . وعمل بعد تخرجه في جريدة الشعب ، ونشر مقالات كثيرة بمجلة « الفكر المعاصر » التي كان سكرتيراً لتحريرها ، ومجلة « الفيصل » و « القاهرة » و « الأهرام » ومجلة « الأذاعة التلفزيون » . وأعد برنامجاً عن المسرح في التلفزيون ، وتناقل كتباً كثيرة في إذاعة البرنامج الثاني وإلى جانب ذلك كان مدرّساً بمعهد الفنون المسرحية حيث درس النقد التطبيقي ، وعرضاً بالمجلس القومي (شعبة أدب) وقد دارت كتاباته - في النقاد - حول المسرح ، كما شملت الثقافة العربية بين أصالتها ومعاصرتها . ومن مؤلفاته : « حقيقة الفلسفات الإسلامية » و « المسرح أبو الفنون » و « المسرح وجه وقائع » و « تياترو » و « مصطفى محمود شاهد على عصره » و « ثقافة بلا دموع » وغير ذلك . وله ترجمات كثير و « القدر الكيف الشعر » . « الآله الكبير يروان » عن أوجين أونيل « وانظر ورايد في غصيب » لجورج أوربون « كسل شيء » في الحديقة » لادوارد ألي . وقد رثاه عدد من الكتاب بعد وفاته منهم د . زكي نجيب محمود د . مصطفى محمود في الأهرام .

○ اسماعيل الحكيم (صحافي)

توفي في ١٩ من نوفمبر ١٩٨٨
صحافي بجريدة الأخبار

○ صلاح عبد الكريم (نحات)

توفي في : ٢٢ من نوفمبر ١٩٨٨
أحد رواد الفن البرازين وموضع تقدير التشكيليين في مصر وخارجها . ولد بالقويس عام ١٩٢٥ وتلقى تعليمه الثانوي بقنا وتخرج من كلية الفنون الجميلة عام ١٩٤٨ وعمل معيداً بنفس الكلية ، وسافر في بعثة

إلى فرنسا وإيطاليا للدراسة الفن على يد كاستندو ويول كولان وحصل على الدكتوراة من روما . تجلت مهارته في عدة مجالات منها فن النحت وقد شارك في إنشائه قسمي الديكور في معهدى السينما والمسرح . كما قام بأعمال الديكور لفندق فلسطين بالاسكندرية وفندق إيتاب بالأقصر ومدخل مدينة العاشر من رمضان وصمم أجنحة مصرفي للعارض الدولية . وله أعمال في فن النحت استخدم فيها الحديد الخردة مثل تمثال « صيحة الوحش » وتعتبر عن الحيوانات المتوحشة وتمثال كابوريا الحديد في المتحف الهندى . وقد سجل أعماله في موسوعة « لاروس » وله لوحات فنية تصويرية . وحاز الجوائز المصرية والعالمية مثل ميدالية الشرف الدولية في فن النحت من بيتال ساوباولو وجائزة جوجان هاي في التصوير وجائزة الدولة (مصر) في النحت مع وسام العلوم والفنون ، وحصل على نوط الأمتياز من الطبقة الأولى وجائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٧ . وتولى عدة مناصب منها عمادة كلية الفنون الجميلة ورئاسة نقابة التشكيليين . وقد وصف فاروق عبد الرحمن عميد كلية الفنون بقره « فنان متعدد المواهب . عمل في الحرف والتصوير والنحت فأوجد لنفسه مكانة خاصة بين النحاتين » .

● جمال عبد الرحيم

(موسيقى)

توفي في : ٢٤ من نوفمبر ١٩٨٨ .

مؤلف موسيقى . برع في العزف على الكمان والتشيلو والبيانو وله عدد من المؤلفات للموسيقى الأوركسترالية وقيل إنه « أشهر بنقل المحلية إلى العالمية في مجال التأليف الموسيقي للأوركسترا » لذلك فتمت موسيقاه في بعض الدول الأوروبية مثل ألمانيا وفرنسا وإيطاليا باعتبارها تطورا للموسيقى العربية المعاصرة . ومن مؤلفاته : رونودو بليد للأوركسترا . وموسيقى باليه ، وأوديس ، وحسن ونعيمه ، وكان رئيساً لقسم الموسيقى بالكونسرتوار وأصبح بتزييف في المخ وفاضت روحه في فرانكفورت بألمانيا . وقد قالت عنه سهر طلع : « وفي موسيقاه تتكامل العناصر المكونة اللازمة لتطوير الأساليب الموسيقية الأوروبية لخدمة الموسيقى

العربية كما استطاع أن يضع هذه العناصر معا ويصورها بأن يحقق التكامل بين العقل والوجدان في لغة موسيقية فنية ذات طابع قوسى وحل عميق » راجع الأهرام في ٢٥ ، ١٩٨٨ / ١١ / ٣

● توفيق الدقن (ممثل)

توفي في : ٢٦ نوفمبر ١٩٨٨ . شارك بشملي في السينما والمسرح والأذاعة .

● د. محمد عواد العيسلي

(جامعي)

توفي في : ٢٧ نوفمبر ١٩٨٨ . استاذ الأدب الإنجليزي بجامعة عين شمس والجامعات العربية سابقاً .

● د. مصطفى متولى

(نحات)

توفي في : ٢٨ من نوفمبر ١٩٨٨ . أحد رواد فن النحت المصرى المعاصر وكان وكيلاً لكلية الفنون .

● الشيخ عبد الباسط عبد

الصمد (مقريء)

توفي في : ٣٠ من نوفمبر ١٩٨٨ . قارئ . ولد في أرميت بصعيد مصر عام ١٩٢٧ وحفظ القرآن في سن مبكرة ، ومنحه الله صوتاً جميلاً ساعده على ترديد القرآن وتجويد بطريقه عذبة ، وقد بدأ رحلته في القراءة عام ١٩٥٠ ويعيد ذلك اختارته الأذاعة قارئاً ، غترامت شهرته ، وانتشرت أسرته بالقراءات المختلفة مثل قراءة قصص من عاصم ، وقراءة ورش من نافع . وطالب بدول كثيرة وحصل على أوسمة وورنيا شين عديدة من مختلف الأنظار مثل ماليزيا والسنغال وبكستان ومصر . وقد جاهد الشيخ عبد الباسط مع غيره من المقرئين أمثال محمود علي البنا لإنشاء نقابة القراء .

● حسن الوحيدي (صحافي)

توفي في : ١٢ من ديسمبر ١٩٨٨ ، نقيب الصحافيين بقطاع غزة ، وعضو الهيئة الإدارية لرابطة الصحافيين بفلسطين المحتلة . وله نشاط بجريدة الفجر التي تصدر في القدس العربية . لم يترك فلسطين إلا للعلاج في لندن حيث طواه الردي بعد اثنين وأربعين عاماً من مولده ◆

فهمي ليلة

ابراهيم فهمي

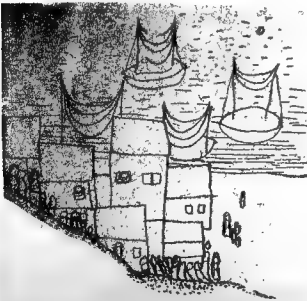
.. قلت : سأقسم يومي ، نصفين ، نصفه للأمير ، ونصفه للدرس ، أرى البحر ويراني ، أجعل شيباكي عليه ، ولما تنتهي المحاضرة الأخيرة ، أجرى إليه ، ولا أضيق الحب لي هيونه علي المقاهي ، « وكافيريا » الجامعة ، ووقت أجازة الصيف ، أسلم نفسي إليه ، فيسلمني إلى البلاد التي أرسلتني ..

.. يعرفني النهر ، الأمير من وشم فراعسي ، حينما كان - أبو الفهام - أبى - يعلمنا السباحة جماعة ، ويعرفني الأمير من

« حيث الليالي كلها ، لم تكن مثل ليلتك ، والأيام كلها لم تكن في مثل يومك ، ولديك « يا زين » في ليلة من ربيع شان قمرها ، والجمال لله وحده - بلداً ، رميت وقتها خلاصك للنهر - بحر النيل - « وقالت بنت القبائل : « ولدك يا أمير وعيوبك » .

« كان النهر ، الأمير ، يدخل دائماً بيتنا ، فيأخذ مني أباك ، وحتى في ساعة رضا ، لا تأتى ، على الدوام ، يظل يضرب له طوال الليل على سيقان النخل والمراسي ، يقول لى - وولد القبائل على حب البنات بقدر ، صحيح الفرام بيتنا يا بنت حتى سابع جيل ، لكن حب الأمير - الأمير ، لا أنا ، ولا رجالك ، يا قبائل ، نقدر عليه ، ويترك في الفراش ، والدار واسعة على ، يخلص عمامته من يدى ، وطرف الجلباب ، ويذهب إليه ، يتبادل الحراسة معه ، ومع القمر ، والناس ، والنهر الأمير ، حارس على كل الدنيا .

« نحمدك ناسك ، هناك ، إنما جوار « الحسين » ، وجوار الزهراء ، جدتك » ، ودلتني على ولى يسكن جوار الأمير ، فجاورته ، أبو العلاء ، السلطان ، « وعنواننا من دون العناوين أمارته النهر ، الأمير ، فترد علينا ، وترد عليك ، ولو كففت عن الخطاب ، نقول ساحتها : أكيد غير الأمير ، عنوانه ، أكيد غير (أساميه) .



الفضيلة الصغيرة ، من لحمي البشري ، حينها وضعتها أمي بنت القبائل في رغيث « البتاو » الساخن ليلة طهسوري وقالت : . . . هذه للأمير ، فقلت : لا بد إن إشارات الطريق تنتهي إليه ، والسافقين المسافرين بالأحمال على ظهور العربات لا يبدون السفر إلا إليه ، فمشيت من شارع إلى شارع ومن ظل إلى ظل ، ولا سلمتني الشوارع إليه .

سألت عنه الرجال الواقفين بالساعات ، يفسرون أرقام العربات ويخلصوا يدي من ملابسهم ، ويرموا بأجسادهم في أول الموابر ، ومشيت كل الشوارع ، فكان بين وبينه الفتى الكبير ، والحلب الكبير ، والعربات الواردة للثو ، رأساً من هناك .

.. قالت بنت القبائل : ضع إلى الأرض (واسك) تستمعه ويسمعه ، ثم أذكر له الأمارات ، أسارة ، أسارة ، والحكاوي ، حكاية ، حكاية ، فتهدج نفسك العاشقة ، فيا ولد هن ، تمسك الدور من بدايته ، فيرد عليك الغناء دوراً بدور ، ساعتهما يستقيم في فمك المعنى ، قلت : « البلاد بلا مهر ، ضيقة على ، ولو أمد يدي للهر ، لا يمد لي الأيدي ، فيرسقن للبلاد التي أرسلتني ، فغنت :

« .. بكك الدميرة يابو ريم »
والى سقط ليك رايح »

.. فقام على يديه ، وعلى قدميه ، وصفق لي بموجه ، كما كان يصفق لأبي ، فمرته ، إذ كان - أبو الفهام - أبي - وأمي تقول له على سبيل الدلال « أحمد » ، يقف على النهر ، ساعة « دميرة » ، يقول : أنا وحدي أراه ، لما يفيض ، ولما يطوى الأرض كبت جعفرية ، كمود الحس الطرى ، بين ذراعيه ، فتحتل بالخصوبة للأيام الآتية ، ويفير على محبته من الهواء الذي عليها ، فتتركها له الخلائق مزاح ، لكن الأمير ، كان يغالله ، ولا يدعه يراه لما يفيض ، ساعتهما يقول للناس : رأيت ، لكن أمي بنت القبائل ، تعرفه من الكذب المقبول على وجهه ، تقول له : وجهك كما الصيف يظهر عليه الكذب « بالراحة » ، يفيض الأمير لما ينزل القمر في أبراجه ، ولا أحد يراه يقول « أبو الفهام » : « .. من فيكم يا خلائق ، يقطع النهر مثل ينزراع ، فلا يرد عليه أحد ، ساعتهما ، يخلع جليابه ، والسرور ، يترك عمامته على رأسه ، ولا يملأها الماء . . . يقول له البحر الأمير : « مرحباً بك عشرة » ، فيقول له : « .. مرحباً بك عشرة » يا أمير ، بعدها يسبح للغرب ، ويرجع ، فتفنى له بنت القبائل ، بهيج نفسها العاشقة بالغناء ، فتفنى ، تمسك بالدور من بدايته ، ليستقيم في فمها المعنى :

« سلامات (يا أحمد) سلامات »
« يايدك تطب الجرايح »
« بجد الدميرة يابو ريم »
بحر

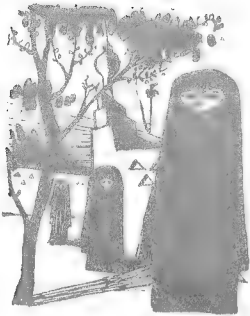
يقول : البنت الثَّوَالِه كَأَمَلِيَا ، أَمْسَكْتِ بِالنَّارِ مِنْ
بِدَائِهَا ، فَاسْتَطَاعَ النَّارُ ، وَالْخَاءُ يَقْسِلُ الْقَلْبَ ، وَيَقْبِضُ الرُّوحَ
النَّمْسَةُ ، وَالذَّهْرُ الْأَمِيرُ ، يَعْطِيَانِ الْأَرْضَ ، كَأَنَّهُمَا أَوَّلُ عَصَمِ
فَيْضَانٍ (مَرَايَةٍ) ، وَيُعْطِيَانِ الْجَمِيلَاتِ ، فَرَسَوْتُ جَوَارِ
الشَّوَارِطِ هُنَاكَ عِنْدَ (النَّمُورَةِ) وَأَخَذْتُ الْجَمِيلَةَ ، أَمَّا ،
وَالْجَمَالُ لَا يَعْرِفُهُ مِنْ أَمَلِكِ الْجَمَاعَةِ ، لِأَنَّهُمْ رَأَى الْجَمَالَ عَلَى
وَجْهِ الْأَمِيرِ ، فَعَرَفَهُ ، وَكَانَتِ الْبَنَاتُ يَقُولْنَ لَهُ : . . خُذْ لَنَا ،
وَالذَّهْرَ شَاهِدَ ، فَبَنِي ، يَقُولُ :

ساحتها ، يفتنين صدورهن التي قال عنها بالبر شيلان من
سريز ، ويدارين أقدمنهن من كل الناس ، ومن أبو الفهم
أي ، التي لا تسكتة أنباء البنات ، ولا يدريهن من بحر
النيل ، الشاطر ، لكن بنت الفتيال أمي ، والتي تدير عليه من
عشق البنات الصغيرات ، تقف له على الجوده مع البنات
ترد عليه الدور ، تسك من بهاته ، فيستقيم المعنى ، تقول
له ، والكلام عليه ، والنهر ، الأمير ، شاهد

فيضحك « أبو الفهام » والذي لا يكبر على عشق البنات ، أما الروح فهي بنت القبايل - أمي - يقول لي : « ولو ضاقت عليك البلاد تلك : « .. مُد يدك للنهر ، » بحر النيل . فيمد لك الأهدى ويسلمك للبلاد التي أرسلتك .

.. قلت : .. هللى البلاد بلا مهر ضيقة علّ، وسألت
عنه النساء ، فضربن أطفالهن ، حينئذ أكادوا ، أن يشيروا ، لى
عليه ، عبرت كويرى أبو العلاء ، وشوارع بولاق الجسد
قلت :

.. لكن الحارس الليلي الذي يعد عليه مياحه قطرة ، قطرة ، وبعد عليه الفلانت ، صوب عرّ ، فجعلت وجهي ، ناحية الخواري والبيوت ومسجد السلطان ، طرقت كل الأبواب المظلة عليه ، فلا فتحت في القناتق أبوابها ، ولا تحت في القصور ، وملاهي الليل ، لا أحبها . قالت البيات الواقفات في شرفات المنازل : « أه عليه ، حينما كان لا يفصله شيئا عنا ، لا لوحات الإعلان الكبيرة ، ولا حُرّاس الليل ، ولا القناتق ، أه لو نراه كل صبح ، ونغفل له ، كما قُنا ، وكانت البيوت تسلم عليه ، فيسلم عليها ، يفيض الكريم . ساعة وساعة لا يفرض ، فنقول : « الهز الأبرار غاضبه » ، نتخاذ له من أجل البيات القناتقات العروس ، يفتخر لها صدره ، ونشاور ما قبل أن تغيب بالسلامة ..



وكان الكهنة قبل الفتح يزمن بعيد ، يعطرون أصابعهم ثم يشعلونها بالنار ، ويرمونها في البحر فيفيض ، تأملت قامات البنات المهابط من العربات والسافرات في الشوارع ، ففرت أن أمي ، كانت تأخذ معها البنات وترد الماء فلا يصرن كذلك ، تقول لي : اللهم الأمير يسوي على يديه أجساد البنات كما التحل الواقف مثلهما على الشواطئ ، كنت أراه لما يفيض ، وأشير لها على الطير الفرحانة به ورائحة الماء خير المواسم الجعيدة ، وأبهر الفهم على الضفاف يقول : .. الأهلأى لي وحدي ، من دون الناس ، فتقول بنت الليالي : و لا يتعجل أخير مثل أباك ، وللأمير من كل عام صغير أقل من سبعة ، وأنت جاوزت ، فاعطاني إياك للجباب ، هدية ، بمدحها فلبسني جبلي ، كي أنزل البحر في مة طوبى ، تقول لي : لا تستمع كلام أباك ، لا تقول لك : لو غضبت عليك يا ولدنا ، أأمريك إلا في وسط البحر ، ولو فعل سيردك الأمير لأباك ، يقول عليك البحر ولدي ، ويقول عليك :

حببي .. !

قلت : هالبلاد ، بلا بر ، شيقه حلّ ، خالفت
الحارس اللي وعدت يدي للبر ، لكنه صوب حل يدي ،
وأصايني ، ثم واصل وردتي المسائية واصل الضحك مع
الزملاء ، وأطفأ سيجارته في ظهره ، وأمره أن يغير مجراه ،
فيصّب في الحداق وفي حمامات السباحة مرة أخرى ، ويصعد
أنابيب الطوابق العالية ، ولا يولى وجهة شطر البيوت من

نواحيها ، ثم يتركونه للناس خلف كويرى « أبو الملا » من تلك النواحي ، يسحبونه نحو بيوتهم ، وتحو شوارعهم شيئاً فشيئاً ، ويطلبون من الحارس ، أن يغمدا السكاكي في جسد النهر الحرون حتى يطاوع ، ساعتها ، صرخ إلى الأسير ، فغثيت :

« بحر العميرة يا بوريم »
« واللى سقط ليك رايح »

.. فضحكو منى ، وبصقوا فيه ، فتمكر ملاه ، وصار لونه كريبا لا أعره ، ثم أقتاده مرغماً حتى أقدام الناس الذين يشربون على الشاطئ المقابل نخب النصر ، ووضعوا فيه أقدامهم وتعرأوا أمامه ، وجعلوا من رأسه الكريم وسادة .

.. كان أبى يقول لى : .. هناك كُنا نمبر النهر بالتمرحق «إمبابية» ، فنسرق السمر العالى ، من أفواه التجار الكبار ، هكذا بقطتنا التى علمتنا إياها الأيام الصعبة ، ياخذنا النهر الكريم على كفوف الراحة ، وكنا نلديه للشمال فيستدير وللشرق فيستدير ، وللمغرب فيستدير ، وللجنوب فيستدير ، ويأمرنا بالغناء نفثى ، وكنا إذا ما أختلطنا قبائل ، عقدنا مجالسنا على شواطئه ، فى ضحى اليوم ذاته على الشواطئ وتصاغنا ، بعدها يغطينا مرأباً مرة أخرى فلا نراه ويغطينا وجهه مرة أخرى ، فنقول :

وجوهنا ، وقلوبنا كوجهه ، ساعتها نراه على مرأبها ، ليرضى علينا ، ويرقى فى زرعنا وكل النواحي .

ويقول لى : « لو نظرت عند «المداين» هناك ، تجدهم حراس الليل ، يقفون كما الحدماء ، لكنه النهر الأمير ، عرف الأحادى ، كما عرف الأحبة ، ووضع فى يلى خاتم قديم ، سقط من كاهن ، كان يقرأ من صلوات القيسان ، فقرأت : قلت : .. إذن يقوم الأمير قومه الأولى ، يتزع من ظهره الكبارى ، ويفتح جوفه خراس الليل ، فيأخذهم فيه للنباهة ، ويضحك لى فأقول له : .. «مرحباك عشرة» ، يا زابين الأراضى ، ثم يقف هناك على يوابات جراه كاهل الحول ، يمد يده لى ، وأمد يده ، فامسك بالشلالات والصبابا المرسومات يتيجان «اللوئس على المايبد ، وأراه أمام عنى يقوم قومه الثانية» ، يعرف «الروضة والنابل وبولاق ، فوقف على شواطئه ، وقرأت من الصلوات ، قلت : النهر ، الأمير ، سينزى ، لكن الحارس الليلى ، صوب على ظلى فأسقطه ، ولا سترى النهر ، هربت صوب الخوارى ، حيرت كويرى ، أبو الملا فى خطوة ، نادى من خلفى باسمى ناديه باسمه لكن صوت ضاع بين الشوارع والعمارات ، وصفافير العربات الواردة للتورأسا من هناك ، دعانى أن أجدد باسمه

وفى سيله ، ورفع لى ذراعه ، سلام ، فصوب عليه الحارس الليلى ، وأسقط يده فى صفائح القمامة والمجارى .

.. كان النهر يأتينا مصوراً على خراطم المدرسة ، فكان أحفر يبدى مجارية ، واستدل بها على يلاى ، بلداً ، بلداً ، لذا سألت عنه الزملاء ، وسألت عنه الأساتذة ، لما غاب منى على خراطم المدرس ، أقول لهم من دونه ، لا أعره البلاد ، ولا أستدل عليها ، ساعتها ، أحفر له بأظافرى جبرى فى التراب ، كأنه الآن يجرى ، فتقول لى البنت : .. «لو غد أيادينا إليك ، فتسلمنا للنهر ، وبسلمنا للبلاد انى أرسلتك »

.. كان أبى يقول لى : هو النهر يعرف الأحبة كما يعرف الأحادى ، يتركهم إلى حين ، كما يأتون مثل خراس الليل ، لما استهزهم هناك الشواطئ ، يقفون على المراسى ، فيسرحهم جماله ، يقولون : ليتاله ، وليته لنا ، ثم يخلعون خوذاتهم ، يعملونها بيتناويته ، فلا نراه ولا يرانا ، ثم يخلعون جواربهم العسكرية وملابسهم ، ويسبحون ، ويودون لو يفتحونه على بلادهم ، لكن النهر ، الأمير ، كان يعرفهم ، من رائحتهم وجلودهم ، فيهرغم بالسباحة ، يترك لهم شاطئه ، لكن إلى حين ، ثم ينشق نصفين ، ويأخذهم فى جوفه ، ويستوى كما كان ، فتسلم عليه ، ويسلم علينا ، غداً له أيادينا ، فيمد لنا الأيدي ، فنقول له : «تسلم يا زابين الأراضى» ، يأخذ الناس خوذات الأحادى ، ويعلقونها للذكرى على سوارى المراكب .

.. كان البحارة فيما وراء الخوارى عند «الرملة» ، ووكلالة البلع يذقون النار على الحديد ، فيضرب لهم بالوج على الشواطئ ، فيشتون له ، ويفردون سواعدهم على دقائقه ، وتأتس به الزوجات فى شرفات البيوت ، ينظرن لجماله ، يقطن : آه عليه ، وآه علينا ، وينار عليهن منه الأزواج ، يتعنين أن يجرى فى جراه القديم ، فينزلن له ، ويسبحن فيه كما الخوارى ، يفرجهن على البلاد ، بلداً ، بلداً ، يصحن مراكب التمر من كل عام نحو المراسى عند «الرملة» ، يقطن قتاديل ، لما يغيب قمر «بولاق» عن الشواطئ .

.. سألت الزملاء عن إسمه ، فقالوه ، لكن باسماء أخرى ، ولما أكلمهم عنه يتحلقون عند حليقة الآداب وجوار كاتيريا الحقوق ، ووسط الحرم الجامعى ، فاقول عنه ، الأمير ، وأقول عنه : الكريم ، وأقول عنه : حبيبى ، ونور عفى ،

فتقول البينات اللاتل، ما كشفن له عن صدورهن وعن أقدامهن أبداً، وما غنى لمن أحد، إرسمه لنا، فارسمه لمن يجماله لنا رأيت وحدي، وإرسمه من لنا يفيض، فيغير ألوانه، وإسماهم، فيقلن: ما أبايتنا، لو نسلمها للنهر، فيسلمننا للبلاد التي أرسلنك.

جاء الواقفون، فحيّاهم الحراس بالسلح، والقيعات، وحيوهم بالمتاف، ودقوا بالكماب البنادق، وأوقوا العربات على الجانبين، وعلقوا اللاتلات، وتصبوا السراق، وفتحوا لهم الطريق إلى النهر، ليروه في آخر أيامه، وليروه في آخر ليلاليه، ينتم تحت قواعد الكباري، ويخاف الحراس، فأطمانوا، بادلوا الحراس الرضا والتحية بالقيعات، والتكات والعملات، ثم رفعوا أسمة من كتب التاريخ، ووضعوا للصغار صورته النهائية، مع تعلم حروف الهجاء، لكننا نقرأ كما كنا، وتعلمه لأولادنا في السر، ونتمهم المدرسين بالكتب، نصوره للمصلين على غلاب الإسماعية، ونتائج العام الجديد، وعلى زجاج العربات المسافرة بين النواحي، ولأوى المنتظرة هناك في الجوابات، فتقول في: « باسم الله عليه، ما شاء الله، ولو كره الأعداء ».

.. هربت كويري « أبو العلاء » ووقفت على القرب منه، كي أباده الغناء، وأباده دعى، كي يقوم قومه، يشق نفسه نصفين، ثم أخذ قيمانهم وألقها على كويري « أبو العلاء » تذكراً، يضرب الفنادق التي تقف في طريقى، وطريق الناس، يسلم على البيوت، ويمد الأيدي، فتد له.

.. وكان أبى يقول لنفسه ولنا، ولا أحد يسأله، « عندى ولد، وعندى خمس نخلات، وعندى النهر، الأمير، فى فيه، كما للقبائل »، يلف بالساعات على وجه الأمير، بحر النيل، فتقول بنت القبائل: .. « تحسبى أصدقك لما تقول فى: « كنت أحد موجات النهر موجة، موجة، فيقول: يا ناس، ها جمال على و « شوش » البنات البكريات الواردات على البحر الأمير، يفتح النفس المشتاقة للغناء، ويلبس قميصه ويجرى يقول فى: « إجر، يا ولدها، إجر يا ولد هبية، ويقول عنها (البهبهان) تنجى، نخوض الماء، يقول أنا هذا الأمير، وأقول مثله، وأمى يجب أن تقول كذلك، ساحتها نصل النهر، تهب نفسه العاشقة بالغناء، ويغنى من وراء أمى:

« تحت القمصين البنى »
« شجر المتجة طرح »

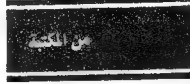
.. وكانت يويتا القرية من التابع لا يفصلها أبداً شيء عنه، « وأبو القهام »، أبى، لوجه أحد من الناس، وأقام ييتوين النهر الأمير، يقول: يا قبائل، لا أحد يبنى وين حبيى، فيخلون له السبيل، ويويتا فى العالى تطل عليه، ويطل علينا، وكل الأيام الحلو من وجهة الصبح.

.. وكان يد يده للنهر، فيقطر فى يده ماء، ساحتها ينادى على البينات، قباتين له من (المتسورية) (والحمائم) (وسلوا) ومن كل النواحي، تملن له: « حُشاق، وأيتنا النواحي، يكشفن له عن رقابهن، ليلف الماء المقطر عليها عناقيد، ويلفه على السبدان خلاخيل، لذا حفظت يدى ظهوره كياه النهر، ضاللت حُرُاس الليل، لما خلصوا أحديتهم، وروموا فى النهر، وخلعوا الجوارب، يضمنون ستاكى البنادق فى ظهره، إذا ما غير المجرى، أو رد السلام على طفل عابر.

.. مددت يدى إليه، كي أقطره على أصابعى، فكان واكداً، ولم يقطر أسلور، وكان « أبو القهام » يقول فى: « كنا نمر المجرى بالتمر حتى « إمبابه » هناك، وكانت بولاق شارحاً واسعاً، وخلف كويري « أبو العلاء »، نخل وماء، وكان أبوك يغب عن النبع بالليل، ينتم تحت ظلال النخل هناك، كان يجرى فى الأرض، فلا تجرى الكلاب خلفه، ولا أمامنا شيء يمتنا عنه، ولا شيء يصدنا عنه، ولا يمتنا الحراس الليلي، هناك مكان الحراس، كانت نخلة، ومكان البيوت العالية والبوتيك، والكلاب المدربة، كانت طريق مفتوحة للناس أجمعين، وكنا إذا ما ضاقت علينا تلك البلاد، سدنا أيدينا للنهر، الأمير، فيسلمننا للبلاد التي أرسلتنا خائمين، قلت: هايدى يا أمير، وغنت، كما كان يغنى فى - أبو القهام.

.. بحر الدميرة يا يوريم
واللى سقط فيك رايح

فأراد أن يلف على قدميه، فتمتته الكبارى المغروسة فى ظهره حتى البناية، وأراد أن يلف على يديه، فصوب عليه الحارس الليل، وقطع يديه، وأصاب قدميه، قلت: « يا أمير سلامتك »، وجملت يدي، يديه، وأندسى قدميه، وهنى، عينه، عرفت على ثغابه الأعداء، وأشرت له على حُرُاس الليل، والعمارات الواقعة فى النصف بيتنا ويته وعلى البينات اللاتل يستدير من بأمر الحارس ويهبط فى نواحيهن، وأشرت له على الناس لما يطلقون على الكلاب، كل الكلاب، مددت له يدي، قلت: سلامات، يا زابن الأراضى، ولا مد فى يده كي يسلم على، واسلم عليه، ويسلمنى للبلاد التي أرسلتنى! .. ♦



فلك ان كل قيمة للعمل الأدبي مرهونة بالشكل الذي تبدى فيه . وأي تغير في هذا الشكل يحمل بالضرورة تغيراً مماثلاً في الموضوع والدلالة ، ويؤدي إلى بروز معنى جديد مغاير للمعنى الأول الذي يتبنى بهذا الشكل الجديد ، ووظيفة جديدة .

يتضح من هذا أن الشكل أو الصورة أو المعمار في الأعمال الجديدة هو عتيا ، يمتد على خطها العكسي ، ولا يتخلص من مضمونها . ولأن بدايات هذا الناقد في الخمسينات كانت اعلام من قيمة المضمون ، إلى الذي التي اهم فيها بالترتبات والجمود ، فلم يسقط البنية في الشكلية الخالصة ، التي تعد التحرفا وتقهر إلى النقد ، ترتفع أمواجه في نقد البنيويين والتفكيكين ، الذي يتعدن من جوهر العمل الفني حقيقته ، في علاقته بالواقع ، ويحمله إلى جرد وماء فارغ مزمول ، أو زخرف جامد بلا فلسفة ، وبلا مضمون .

بهذا المنهج النقدي الذي يثله العالم في حياته النقدية ، وبعد به رائداً ، يتخطى النقد العربي ما كان سائداً من تهابر تعتمد حل مجرّد التفسير والتحليل الأكاديمي الذي لا يهتد الوصف الحارجي المسطح للمصنوع ، والقراءة الانطباعية ، والنفسية ، والفلسفية . . وكلها يقصر عن اظهار ما في النص من قيم ومعان في السياق الموضوعي الشامل .

ينهض هذا الاتجاه الجديد في النقد على المادية الجديدة ، ويتسمك - هبث ظهوره - بإسقاط الألب بسلطنته ، وتعبيره عن بنيته ، واستيعاب قضياه الاشتراكية ، وتقديره الإنسان ، وتجنّده . وفي ضوء هذه الرؤية المنقزمة ، يرى العالم في الإبداع الفني (كما

أصل ، وتحول الحاضر والمستقبل ، الواقع والأحلام ، إلى ماضٍ بشر الأسي ، بكل ما عصف له من منطق موضوعي ، وما اعترضه من مصادقات قدرية .

« وتأسلات في عالم نجيب محفوظ » لمحمود أمين العالم ، أحد الكتب الخاصة في نقدنا للماصر ، التي صدرت عن الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، ١٩٧٠ ، وهو عبارة عن مجموعة دراسات نقدية نشر أغلبها في المجلات الشهيرة في مصر ، في السنوات الممتدة من ١٩٥٧ إلى ١٩٧٠ .

بداية الكتاب أو مدخله دراسة نظرية من المعمار الفني للرواية العربية ، كتبت سنة ١٩٦٤ ، يتجلى فيها درجة عالية من الوعي والتضج وتكامل أدوات الإدراك الدقيق لأهمية الشكل ، والنظر إليه بصفته القيمة الأساسية الصحيحة للموهبة بطبيعة وجوه ووظيفة العمل الفني ، كما يحدد موضوع العمل الفني ، بدوره ، معاً هذا الشكل ، ووجوده الأصلي ، وقوامه الحي .

ولا شك ان النقد العربي الماصر أخرج ما يؤرخ إلى هذا المنهج السلي يحفظ لألب خصوصيته الأدبية ، دون أن يفصل موضوعه عن مضمونه أو مادته ، حتى لا يرتد مع ارتداد المجتمع - إلى ما كان متداولاً في الماضي من مفاهيم البلاغة التقليدية .

والعلاقة الوثيقة بين الشكل والموضوع ، تؤكد أن الصورة - كما يطرحها العالم في تطبيقه - ليست إطاراً خارجياً ثابتاً ، بل هي جزء عضوي من قيمة العمل الأدبي ودلالته .

تأملات في عالم نجيب محفوظ

كتبت محفوظ أمين العالم

عرض وتحليل : نبيل هرج

القراء عليه ، وتكسبهم في أتعاه العالم بترجمة قصصه ورواياته إلى اللغات الأجنبية ، فضلاً عن تدريسها في الجامعات ، إلى أن حصل في الثالث عشر من شهر أكتوبر الماضي على جائزة نوبل العالمية ، مستمداً على جدد الكلمة وحدها ، وليس على العلاقات العامة ، ووسائل الإعلام ، والقدرة العملية على إقامة الجسور .

ونجيب محفوظ كاتب صاحب رؤية إنسانية غنية بالحكمة والأشواق ، تتبع من موقف فكري واجتماعي لا يتصلع عن العصر ، ولا يخرب عن البنية المحلية التي يتبنى إليها . يلتزم في هذه الرؤية ، بالتبصير الفنى من مفهوم الواقع وتناقضاته وشخصياته ، عبر حركة الزمن المائلة والصاعدة ، التي تؤدي إلى تبدل الظروف والأحوال ما بين المصمود ، والميوط ، والسقوط المروح أحياناً ، بعد الارتقاء - ثمناً قادحاً لتوازن التطلع إلى

احتراف النقد في بلادنا وفي الوطن العربي ، على اختلاف اتجاهاته ، بأدب نجيب محفوظ ، ووضعه في مكانة رفيعة ، يترجى كل من يسلك بالقلم .

وتؤلف الكتب التي صدرت عن هذا الكاتب الكبير ، والفصول التي تتضمنها عشرات الكتب الأخرى ، والمقالات والأحاديث المتناثرة في الدوريات المختلفة ، مكتبة كاملة عن نجيب محفوظ ، لم يحظ بمثلها كاتب آخر في تاريخنا الأدبي ، منذ بداية عصر النهضة الحديثة إلى اليوم .

وبفضل هذه الكتابات التي شارك فيها عدد كبير من الكتاب والنقاد والمصنفين ، يصعب حصره ، وقد نجيب محفوظ في دائرة الضوء ، ولم يفرج منها في أي وقت من الأوقات . وهذا اسمه من الأسماء المرموقة ، التي لا يمكن للمثقفين ، تصد أعماله لسياها والمسر ، ويزايد أقبال

يسرى في اليقين العلمي (خبرة اجتماعية حية ، تتطلع الى الكمال ، و ارادة حرة متحركة ، تنفي الثبات والسلبية ، وتضيف الى الواقع ، ولى عوامل الثوب والبهضة الكاشفة فيه ، إضافة كيفية - لا كمية - بما يذل على استقلالية العمل الأدبي النسبية عن الواقع .

ويسرى في النقد كذلك عملا انجليزيا ، يحلل الابداع ، كشكل ومضمون ، على محك الواقع الاجتماعي والسياق التاريخي ، لاكتشاف القانون الواحد المسيطر عليه ، ويعمك عليه حكما تقيميا .

ان النقد ، هنا ، مثل الابداع سواء بسواء ، حاجة متجددة ، ومسوق فكري ازاء القوى المتصارعة ، لا يختلف موقف المبدع بين السروى المتقدمة والرؤى المتخلفة .

وحرية الناقد في أحكامه التقييمية من حرية الكاتب في التعبير ، ومسئوليته مساوية لمسئولية الكاتب .

والكتاب الذي نتناوله في هذا العدد يجمع بين الدراسة الفنية للمعمار الروائي عند نجيب محفوظ ، أو بين البنية الداخلية لصنمه الأدبي ، وبين الدلالة الاجتماعية والانسانية ، كشفا لغمية الفنية والفكرية ، المشروطة دائما بطروفي نشاته ، تلك التي يفصح عنها الشكل مثلا يفصح عنها الموضوع .

من هنا تكثر الثنائيات الثاقبة الى المتماثل والتضاد والتنازى بين المعمار الفني وبين الطابع الفكري ، مشيرا الى قدرة البناء الفني الداخلى على التعبير بحد ذاته عن الأفكار ، كفسفرة الخطوط والألوان عليها في التصوير ، والكتلة والفراغ في النحت ، والانغماس في الموسيقى .

والجانب الفني في نقد العالم ، الذى يصل به الى المضمون ، يشمل البنية الداخلية ، والصورة

الأدبية ، والصياغة الخاصة . ومن خلالها اكتشف الخصائص الفنية المشتركة ، ونجاست المراحل التي اجتازها نجيب محفوظ ، في الشكل والموضوع والمضمون ، مستصرا قوانين الواقع أو العالم الواحد ، في رواياته التاريخية الأولى : « حيث الأقدار » ، و « دافيس » ، « كضاح طيبة » ثم المرحلة التي بدأت برواية « القاهرة الجديدة » ، وانتهت قبل ثورة ١٩٥٧ بثلاثية « بين القصرين » و « قصر الشوق » و « السكرية » ، وان كان العالم يسرى ان « سداسية ونهاية » و « الثلاثية » ، بما توفر فيها من جولة وفنى ، يؤلفان وحدة فنية متميزة ، لا تخالل بقية أعمال هذه المرحلة .

ويتقبل الناقد بعد ذلك الى المرحلة الفلسفية ، التي انغم اليها نجيب محفوظ بروايته « أولاد حارتنا » ، بعد أن توقف عن الكتابة خمس سنين ، أعلن فيها ان الثورة تحقق ما أرادته في مؤلفاته السابقة ، وأنه لم يعد لديه ما يقوله !

تميز هذه المرحلة الفلسفية بالتجريد ، ويتصدد الأبعاد والمستويات والقضايا الفكرية في العمل الواحد ، ويحتملها للتأويل والتفسير على أكثر من وجه .

ورغم ما تنسم به كل مرحلة من هذه المراحل من خصائص محددة ، فإن العالم يوضح انها ليست منفصلة ، وإنما هي متحدة ، ومتداخلة .



ففى المرحلة التاريخية نجد المضمون الاجتماعي مصر في ظل النظام الملكي والاستعمار والاستبداد ، ونجد السروية الفلسفية ، وتنمية الأحداث في انهاء مطرد يتخضع لزمن معين ، على غرار المرحلة الاجتماعية . بل اننا نجد فيها كذلك - وأرجو ألا أكون غخطا - الأفكار النظرية والتجليات التي تزخر بها المرحلة الاجتماعية ، والمرحلة الفلسفية ، معا .

كذلك نجد في المرحلة الاجتماعية التسلسل التاريخي للأحداث ، وقد تصدعت تفرعاتها ، والزمن المحدد ، والوصف التفصيلي الدقيق .

ولا تغيب السمات التاريخية الأولى ، والمعان الاجتماعية للمرحلة الثانية ، في المرحلة الفلسفية ، حيث مظاهر الشقاء ، والضياع النفسى ، قضاة ، ولكن دون عنابة بتضام الحريات .

ومع هذا فقد كانت المرحلة التاريخية ، في أدب نجيب محفوظ ، خليفة بوفقة أطول من العالم ، يربط بينها وبين رحلته الأدبية برمتها ، لأن البحث عن الجذور المصرية في التاريخ العروى ، عند نجيب محفوظ (كما هو عند توفيق الحكيم في « عودة الروح » وغيرها) يفسر الكثير من المواقف التي وقفها نجيب محفوظ (والحكيمة أيضا) ، وأثارت خلاشات شديدة في الوسط الثقافي ولا تزال ، مثل تحفظه من القومية العربية ، وتأييده للصراع مع إسرائيل ، تأكيدا لفكرة الوطنية المصرية ، التي ثادت بها ثورة ١٩١٩ ، وتكون نجيب محفوظ في ظلها .

ويتناول العالم رواية أو ملحمة « أولاد حارتنا » في أسطر ، على حين انما تستحق أن يقدّر لها فصلا كاملا ، يدرس فيه قصة البشرية ومسيرها على مهاد الدين والعلم ، وتطوّلها للحق

والعدل والسلام، خاصة وإما الرواية الوجدانية لتجيب غشوظ التي صودرت، ولم يعد يومسج الآراء مطالعتها في كتاب، بعد أن نشرت سلسلة في جريدة «الأهرام».

أما «النفس والكلاب» فقد قرأنا النقد فيها بعدما الفوضوى، لا الأصداء الوجدانية التي تتردد فيها، والحنس الطافي باليت، كما تطرحه الفلسفة الوجدانية. وفي إظهار هذه الفلسفة نفسها يمكن تفسير «السمسان» و«الحريف»، ليس بمسألة الوجدان المتجسد للشخصية، وليس في عالم متحرك، ولكن بمسألة الإنسان الانتمائي، الذي تغلظت صلاته بالعالم. وينس هذا القياس حشد العالم ففنية «الشجاذ» في انعدام الانتباه الفكري.

وفي هذه الفصول دراسات متفرقة من عدد من روايات نجيب محفوظ وبجانبه القصصية: «بين القصرين»، «الطريق»، «بيت ميم»، «السبعة»، «خسارة الغل»، «أشعة المظلة»، «تحت المظلة»، «لا شك إنما لو أدمت في التقسيم الخاص بالرحلتين، الاجتماعية والفلسفية، وأضاف إليها دراسة من الجزئين الآخرين من «اللاية» بين القصرين»، لبدا الكتاب أكثر تماسكا.

ويمكن إجمال الخصائص أو المميزات الفنية لرحلة نجيب محفوظ بكتابتها، كما ترد في كتاب العالم، في الوصف الخارجي، والتحليل النفسي، والتسجيل الذي يقرب من النزعة الطبيعية، واستخدام الموزونج الداخلي، أو تيار الضمور، واللغة الخرواجة بين الرصانة والشعر والتفان والرمز.

كما يمكن أن نجمل خصائصها الفكرية المتكررة، أو دلالتها الاجتماعية والاضطرابية، في الفكر الذي يحكم الصراع على الأرض، والمباحثات التي تقع وقت ضرورة حتمية،

والصبوات الماضية، والمبارك المستندة في الحنانيات والمقارقات الخفية نتيجة التناوب الطبقي أو النفسي، الذي يدين الفرد والمتجسس والبشرية، والوت في غير أوانه حين يجره في مفتاح العمل الفني أو بهائيه، والمصائر التي تختط بغير توقع، والاحساس بالزمن على أكثر من مستوى، يشمل المتاريخ والجغرافيا، بما يتضمنه من تقليبات، تستثار فيها الموم والأحزان الانسانية، يحاط من الحرية والكرامة والعدالة والمحبة والتقدم والسلام.

هذا هو المعنى الكلي الذي يفصح عنه عالم نجيب غشوظ، أو ينبغي به، في تعيره الأصل من حياة وطنه، ووجدان أمته.

ومن الشخصيات هناك أيضا مجموعة من الشابات، منها: التوتج إزاء الحلفت الواحد، وتناقضات الأعماق. وهناك القمرد، والفلمل، والراشد، والوسطى، والأجسامى. واستخدام القمرد بالأحر، أو بالمتجسس، وبالمطامها مما بالمعسر، وبالأفاد الكونية. الفلسفة، التي لا تفرق بين ظلم ومظلوم، وفلسفة التناسية ساتورية بين الدين والعلم، إلى بين القلب والعقل، والطلع إلى وحدة أسيرة تجمس بين التفسيرين، لا تتحقق صادة إلا بالمجامعة العظيمة، التي تعرف كيف تتوحد بين التسلف والتنازع، وكيف تضع الامرات المتفرقة في لحن واحد.

ولأن إنتاج نجيب محفوظ منذ صدور كتاب العالم، يتسارى في العدد والقيمة، أن لا يقف مع ما سبق هذا التاريخ، فإن المؤلف مطلب أمام هذا الإبداع الذي تلاسته ١٩٧٠، ومن قبل قراله، أن يقع في كتاب جديد الجزء الثالث من تلامذه في عالم نجيب محفوظ، حتى يستكمل رحلته مع هذا الإبداع الذي توج حين صاميه بجائزة نوبل للأدب ١٩٨٨.

فنية الشكل الفني عند نجيب محفوظ

تأليف: د. نبيل راجب
عرض ودراية: عبد المجيد شكرى

الفني لا بداعات نجيب محفوظ والتي جسات دراسة تحليلية للأسول الفكرية والجمالية التي قام بوصفها. وقد أتاح للناسج الذي اتبعه في دراسته الفرصة كاملة له لكي يقد ويفسر ويحل ويوصل دون التأثر بالأحكام التي أطلقها النقد اللين سيقوه إلى تناول أعمال نجيب غشوظ، صبح أنه قام بتوزيع أعمال نجيب محفوظ على مراحل لا تختلف كثيرا من المراحل التي توصل إلى تحصيلها خيره من النقاد من مرحلة تاريخية ورواسبية إلى أخرى إحصائية واقعية، إلى نفسية إلى تشكيلية درامية، لكنه استطاع من طريق منهجية التوصل إلى نتائج جديدة نابغة يعق من الأعمال ذاتها دون التأثر بأية أحكام سابقة أو كما يقول هو نفسه أن الالتزام بالمنهج النظلية التي تفترض نظرية معينة لم محاولة تطبيقها بل وفرضها على الأعمال الفنية يؤدي إلى رفض الأعمال التي لا تتفق والنظرية المبرروسة، وكان

فنية الشكل الفني من أهم القضايا التشلية التي شذت مساحة واسعة من دراسات وأبحاث نقاد الأدب ودراسه، وهي قضية تكتب أهميتها من حيث أنه التدخل الصحيح نحو مثقفة مضمون وتحليل العمل الأدبي ولفقه نقدا موضوعيا، وكثيرا ما يطلق على النقد الشكل عبارة النقد الجميد أو الحديث فهو يتبع قدرا أكبر وأعمق لدراسة العمل الأدبي وهذا يؤدي بالضرورة إلى الوصول لحكم موضوعي، «فالحكم الموضوعي يفصل العمل من كل ما علة من قيم خارجية ليظهر إليه هو من داخله وليكتشف ما بداخله من معنى لا يمكن للكشف عنه إلا من خلال تحصيل السبنة أو الشكل».

ولمذا جاء كتاب الاستاذ الدكتور نبيل راجب دراسة فنية متميزة متفرقة، انقلت للسار الصحيح تصوم الكشوف عن المضمون من خلال تناول الشكل



التي تنشأ بين الموقف والشخصية وبين الأحداث والمحبة وبين اللوحة والأخرى وبين الشكل والمضمون .

خاصاً : الشكل والمضمون شيء واحد والفصل بينهما يعني الغباء عليه ولذلك فإن دراسة قضية الشكل لا تفي دراسته مفصلاً عن المضمون ، فالمضمون يناقش من خلال دراسته الشكل والشكل يدرس من خلال مناقشة المضمون .

ويرى الأستاذ الدكتور نبيل راجب أن قضية الشكل الففر عند نجيب محفوظ ترجع أساساً إلى استغاثته من تجارب البائسين له في ميدان الرواية للصورية ، وتجنبه لأخطائهم الشائعة ويغضب لذلك مثلاً بحافظ إبراهيم ومؤلفه ليالي سطوح

ولمخصص جورجسي زيدان والمنطوقى والملازم والدكتور طه حسين ، ويؤكد أن الأدب الوحيد الذي اقترب من شكل الرواية بفهمه الدرامي العميق هو الدكتور محمد حسين هيكل في رواية « زينب » وعندما جاء نجيب محفوظ استنسخ أبداع هيكل في جديده لأصالة الميزة عن جميع من سبقوه من الكتاب الذين لم يمتصوا بالشكل الفني لأعمالهم شيئاً استطاع نجيب محفوظ أبداع أشكال جديدة من الأشكال الأمية للرواية أو من سبقوه بل جماعت تيمية مراحل التطور الخلاقة الذي مر ولا يزال يمر بها .

ويعد الأستاذ الدكتور نبيل راجب في مقدمة الطبعة الثانية لكتابه فيؤكد أن تقسيم المراحل التي اهتمت عليها دراسته لا يعني الانقطاع الكامل بين مرحلة وأخرى بالرغم من أنها تبدو متميزة بعلام عامية معينة .

قسم الأستاذ الدكتور نبيل راجب مراحل التطور الفني لإبداعات نجيب محفوظ الروائية إلى عدة مراحل هي :

١ - المرحلة التاريخية الرومانسية

وتشمل روايات حيث الأقدار ، رادويس - كفاح طيبة .

٢ - المرحلة الاجتماعية الواقعية وتشمل روايات القاهرة الجديدة ، خان الخليل ، زقاق اللقي ، بداية ونهاية ، بالأضالة إلى الثلاثية . ١ - بين الضمير . ٢ - قصر الشوق . ٣ - السكرية .

٣ - المرحلة النفسية المبسورة وتشمل رواية السراب وحده .

٤ - المرحلة التشكيلية الدرامية وتشمل روايات أولاد حارتنا ، اللص والكلاب ، السنان ، والحرف ، الطريق ، الشعاع ، شرثرة فوق النيل ، مبرصار ، الرأيا ، الحب تحت المطر .

[أولاً : المرحلة التاريخية الرومانسية]
(١) حيث الأقدار :

وتشمل روايات حيث الأقدار ، رادويس وكفاح طيبة ويسجل الدكتور نبيل راجب لكتابتها الكبير نجيب محفوظ اعتماده الفائق بشكل الرواية منذ بداية هذه المرحلة وهو ملاحقة في رواية حيث الأقدار ، وقد بدأ بفكرة واحدة كلها إطاره وإشادة باهتمام نجيب محفوظ بشكل الرواية قبل أن يسجل بعد ذلك العديد من أوجه النقد اللاذع للرواية ، ففي مجال الإشادة بالتعليل يقول :

- يبدوا اهتمام نجيب محفوظ بشكل الرواية في « حيث الأقدار » اهتماماً فائقاً فهو يعمل على وسع كنفان يجعلها بناداً مبرهناً دائماً متماسكاً لا تتعدى نودات ، ولذلك كانت الشخصيات كلها موضوعة في خدمة القضية ، لم يقدم شخصية واحدة سواء كانت ثانوية أو أساسية إلا وكان لها دور معين في إبراز تمسك الشكوك دفع الحوادث بحيث تتصالح كلها على بعضها وتتبع في نهاية الأمر الأحساس العام بهندسة الشكل .

لكنه بعد ذلك مباشرة بدأ في رصد مآرءه سلبيات في العمل منها :

لقد عهد الأستاذ الدكتور نبيل راجب في مقدمة الطبعة الأولى إلى إبراز النفاذ في التالية منهجه : أولاً : أنه ترك التسلسل التاريخي لروايات نجيب محفوظ بشكل الهيكل العام للدراسة حتى يتمكن من وضع يده على التطور الذي طرأ على أعماله عملاً وراء آخر .

ثانياً : أنه لم يحاول استخراج أحكام حتى لا يفرض أي قانون يتناقض ومنهج البحث بل لا حظ وجود خصائص مشتركة بين بعض الأحكام أصبحت من التسلسل التاريخي نفسه .

ثالثاً : لم يعتمد على أحكام سابقة صدرت على أعمال نجيب محفوظ من قبل .

رابعاً : أسس الدراسة على فئة الشكل من حيث أنه تكوين جمالي يخضع لكل خصائص التكوين الدرامي من لغة وسرد وحوار ورسم دقيق للشخصيات والعلاقات المحبة

ميدان النقد تحول إلى ساحة قضاء الحكم فيها بالبراعة أو بالادانة طبقاً لخصوص قانونية وتفتيات لا تقبل الجدل أو المناقشة .

ولعل من المهم حقاً أن نقرده جانباً من دراستنا لكتاب الأستاذ الدكتور راجب لما جاء في مقدمة كتابه للطبعة الأولى التي تناول فيها أعمال نجيب محفوظ بدءاً من رواية حيث الأقدار (١٩٣٩) إلى رواية شرثرة فوق النيل (١٩٦٦) ، وسنقدم الطبعة الثانية التي أحسن فيها أعمال نجيب محفوظ التي أبدعها حتى رواية الحب تحت المطر (١٩٧٣) ، فاللغتان دراستان متميزتان لا يجوز إضالها ، حيث يتضح منها لا مجرد المنهج الذي اتبعه بل وجانب هام من المخطوط المرغفة للأعمال التي سيتناولها بالدراسة فيما بعد ، فبرسات اللغتان جزماً متما ومكتملاً لبنة أجزاء الكتاب وتتلان نسيجاً عضويًا له لا يمكن فصله .

١٣ - هناك جنوح إلى التفرعية نتيجة جنح الكاتب إلى تأكيد مواقف بعضها وتحكم الأقدار فيها .

هذا ويخلص الأستاذ الدكتور نبيل راجب إلى النتيجة التالية : أنه لم يكن هناك بطل بالفهم التقليدي يربط أحداث القصة وشخصياتها سوى القدر نفسه الذي تحكم في مصائر الشخصيات منذ البداية وساريا في الطريق الذي رسمه حتى النهاية .

(٧) رادويس : يستغل الناقد د . نبيل راجب إلى رواية رادويس ثانية روايات المرحلة التاريخية الرومانسية ، وهنا نجد أنه عتفا في نقده فهو

من البداية يقول إنها تتكون من خطوط أساسية واضحة وتكاد تقود كل شخصية أحد تلك الخطوط ، والصراع بينها متشابك بين تلك الخطوط حتى تبلغ الذروة ثم تتخسر حتى تتحل الخطوط بانتهاء بعضها وخروج بعضها من الواقع الفني إلى الحياة المعاصرة ، ويضع القارئ نفسه على مجرى الصراع الأساسي في الرواية بين الكهنة والملك أو بين السُلطان والسلطة وهو لم يحاول تقديم تقرير مفصل عن هذا الصراع بل ترك شخصيات العامة من الناس تقدم هذا الوصف من خلال حوار مدروس ، أما الشخصيات الثانوية فطبع في تقديمها منتج التقرير السريع حتى لا يتسبب في توسيعات لا لزوم لها . يؤكد

الأستاذ الدكتور نبيل راجب أن بناء القصة كان بناء كلاسيكيا ، فكل الشخصيات تتفاعل مع الأحداث بدون استثناء ، والملك يمثل بطل المأساة فتشعر نحوه بأحاسيس الخوف والشفقة ، فهو حتى النهاية يحافظ على كبريائه ولا يخشى غضب الجملسمهير ولا يهرب من قدرة المحوم ، لكن بالرغم من هذه الكلاسيكية الصارمة إلا أن المضمون كانا رومانسيا خالصا معظم الشخصيات كانت تدور في فلك

١ - إهمال الجانب الدرامي للرواية فالأحداث كلها تدور في مجال الحوادث الجبرية وتبعد عن دائرة الفعالية الدرامية .

٢ - لم يكن هناك تناقض داخل الشخصيات يبرز التفاعل الإنساني مع الأحداث .

٣ - كانت نهاية مغلقة لا تجد عن الهدف الأسمى وهو النقاء في خدمة خوفو فرعون مصر .

٤ - كانت التضحية بالنفس في بعض الأحيان تمنح إلى الرومانسية المتطرفة فجاءت الشخصيات كلها ملحمة لا تتبرع ولا تصارع نفسها وتزول الصراع القدر .

٥ - هناك التزام بالحلية في وصف خطأ الصراع وتعميق بل ويتجاوز الحلية إلى المثالية المطلقة في تبجيل طرقي الصراع وجمادات نتيجة الصراع متمشية مع منطق الأقدار .

٦ - هذه المثالية كانت تسبب في بعض الأحيان في توقف الحدث .

٧ - الاهتمام بتصوير الجو الثالث تسبب في إيجاد بعض الثغرات في البنيان الجمل للرواية .

٨ - غلبة الأسلوب الانشائي التميز بالمحسنات البيديمية واللفظية على أجزاء كثيرة من الرواية أدى إلى اقبال التكوين الدرامي للموقف بتدوات تقلل من حيوية ومجال تكوينية .

٩ - شخصية الكاتب تتدخل في تسخلا مباشرا في السياق الدرامي .

١٠ - لم ينج الكاتب من إضرار التاريخ والتوشل في تفاصيله الدقيقة ومناهاته الكثيرة ولذلك كان من الممكن حذف فصول كاملة مثل الفصل الحادي عشر دون أن يتأثر الهيكل العام .

١١ - كان المنهج البليكيكي في بعض الأحيان سببا في تركيز الكاتب على الحسوار الفلسفي الذي يفتقر الحلية بالحلية .

١٢ - كان من الصعب في بعض أجزاء الرواية التفرع بين حث الأقدار وتصرفات الشخصيات .

الحب وكان الحب هو البطل القل للرواية ، وهو يقدم صوره الفنية ببراعة كاتب السيناريو ويجعل البناء الفني للقصة متماسكا وهو لم يضع في قصته أية لسة تبيط بالفكرية بل في أرض الواقع ، وكانت نظره نظرة مثالية تماما هذا ويخلص الأستاذ د . نبيل راجب إلى القول :

- إنه بالرغم من أن نجيب محفوظ كان يكتب رواية تاريخية إلا أنه جعل السيادة للفن .

(٣) كفلح طية : يعود الأستاذ الدكتور نبيل راجب في نقده لرواية كفلح طية إلى رصد عدد كبير مما راه نقط ضعف في لشكل ومضمون

الرواية ، مثلا فعل في رواية حيث الأقدار ، وعكس ما فعل من تسجيل احصائه بسرواية رادويس ، فهو يرى أن نجيب محفوظ لم يلتزم بالبناء الكلاسيكي للرواية ، ولقد عرضها مصورا لكشف أحسن وأجملها غسد استثمار المكسوس ، ونحوها الشخصيات بلذلك إلى أنماط لا تتغير ، وكان المجرى الأساسي للصراع بين المصريين وملتهم سيكتزح ومن بعده أحسن وبين المكسوس ، وكان ميلا فجوات الصراع بالوصف الدقيق عما أحل بالشكل المتناسك للرواية ، وخرج الحوار إلى المباشرة الصريحة وجاءت بقية الشخصيات لمطعة ، ولم يكن نجيب محفوظ موضوعها في تصوره لشخصيات لمصريين ، وترك الواقع الذي يعيشه أثناء كتابه الرواية يؤثر على المادة الفنية ، فجاءت ربه الفنية ناقصة بل هو قد هبط بمستوى السرد إلى مستوى التقرير الصحفي المباشر المسطح ممهلا الصور الفنية اللازمة والرموز البعيدة والإيجادات القريبة مما يتج عنه سطحية التعبير وسلاجة العرض .

ومع ذلك يعود الأستاذ الدكتور نبيل راجب إلى إتصاف نجيب محفوظ في نهاية دراسته لرواية كفلح طية ، وإن جاءت كلماته

متناقضة إلى حد ما مع ما سبق عرضه فيقول : - لقد كان خط الصراع بين المصريين والمكسوس هو الخط الأساسي الآخر الذي تركز في قصة الحب التي تسررت بين أحسن وأرميس مثل الفجوات التي تمتعت عن هذين الخططين بوصف الممارك التاريخية .

لكنه يعود لإبداء إصحابه برواية رادويس التي يرى أن نجيب محفوظ لم يدخل فيها شخصية إلا وكانت مساهمة في دفع الأحداث إلى نهايتها ولم يقدم حدثا إلا وكان معلما من عوامل التأثير في فنية الشكل وهذا ما نفتقده في رواية كفلح طية إلى حد كبير .

ثانيا : المرحلة الاجتماعية الواقعية :

١ - القاهرة الجديدة : رواية القاهرة الجديدة هي أولى روايات نجيب محفوظ التي بدأها المرحلة الاجتماعية الواقعية في سيرته الإبداعية ، ويقول الدكتور نبيل راجب إن نجيب محفوظ لم يتخط شكلا محددا يتفق وطبيعة مضمونها ، فهو أحيانا يتجه نحو كتكتيك الرواية الاجتماعية في وصف ظروف المجتمع الفاسد في الثلاثينات دون اهتمام ملحوظ لرسم الشخصيات وجعلها تنبش بالحياة ، ثم يترك هذا المنهج الإجتصامي ويقترب من دائرة الدراما عندما يبدأ الاهتمام بشخصية واحدة وتركز الأضواء عليها وهي شخصية محبوب عبد الداهم .

ويسجل د . نبيل راجب في بداية دراسته أن نجيب محفوظ في هذه الرواية لم يكن قد إختار طرقة خاصة بعد فهو يفتح روايته بالأسلوب التقليدي في تقديم المؤلف لكنه يسجل له أنه جعل نهاية روايته متمشية مع الخطوط الأساسية في الرواية التي تشكل التسنج القصصي لها ، إحصان شحاته ويصحب عبد الداهم ومن ورائها ظروفيها الاجتماعية تدفعها إلى محاولة الحوان دون أن يستعملها لها دفعا .

وكان الشكل العام للرؤية يتشكل حسب خط الصراع بين الإنسان والظروف أو بين البطل والمتجمل لكن دور البطولة المطلق والمؤثر في البناء العام عند لواء المجتمع الذي يتلاعب بمصائر الأفراد سواء كانوا قسراً أم أغنياء ، وهو قد نجح الشكل للشعور للرؤية المنطقية مع وكانت النهاية منطقية مع البدايات الأولى .

(٢) خان الخليلي :

يقوم بناء رواية « خان الخليلي » كما يقول الأستاذ الدكتور نبيل راضح على الشخصية المحورية في الرواية ودراسة الأعماق النفسية والأبعاد الاجتماعية والمؤثرات السياسية التي تتصل به هذه الشخصيات سواء من بعيد أو قريب ، والرواية كلها تحكي من خلال نظرة البطل إلى الأحداث الخارجية وتأثير هذه الأحداث الخارجية على الانتماءات ، والهواجس التي تدور في نفس ، لكنه يلاحظ أن الجانب الاجتماعي من الشخصية المحورية (أحمد عاكف) مرتبط بالرواية المسورة في الوقت الذي يرتبط فيه الجانب النفسي بالرومانسية المسورة ، وأن نجيب محفوظ جعل دور القاريء دوراً سلبياً يجعله يتجاوز عاطفياً لاعتقائاً إلا أنه يسجل لتجيب براعته في اتباع المنهج الدراسي الأسيل ، فهو لا يقتصر على استعمال أسلوب الوصف الداخلي والخارجي معاً ، ولكنه يستعين بتوقعات أخرى لكي تظهر الجوانب الأخرى من شخصية البطل بأن يمنع القاريء إيجابيات مختلفة من بطل القصة تسري في وجدانه مع الأحداث بحيث يثير الحاسة السادسة عنده ويجعله يتربص ويتوقع في غموض ما سوف تأتي به الأيام من محن وشدائد دون أن يقول ذلك ، ويقول : « الأستاذ الدكتور نبيل راضح :

وكان الشكل العام للرؤية يتشكل حسب خط الصراع بين الإنسان والظروف أو بين البطل والمتجمل لكن دور البطولة المطلق والمؤثر في البناء العام عند لواء المجتمع الذي يتلاعب بمصائر الأفراد سواء كانوا قسراً أم أغنياء ، وهو قد نجح الشكل للشعور للرؤية المنطقية مع وكانت النهاية منطقية مع البدايات الأولى .

وهذه الطريقة الدرامية الأصيلة عند نجيب محفوظ تجعله

يقف على قدم المساواة مع كبار كتاب القصة المعاصرين . ومع ذلك فهو يعود إلى القول بأن نجيب محفوظ قد عاد إلى عصر الخيال في تقصص شخصية الواعظ كما وقع في خطأ التقرير المباشر ، وجعل القدر هو الأساس وإرادة الإنسان عبارة عن أكلوبة كبيرة كما أن اهتمامه يرسم جوانب شخصية البطل وبعض الشخصيات الثانوية طغى على الاحتمال ببناء القتي للرؤية .

(٣) زقاق الملوك :

يقول الدكتور نبيل راضح وهو بصدد تقديم دراسته الثانية لهذه الرواية : « إننا إذا قمنا و زقاق الملوك » بمقياس المدرسة الاجتماعية في الرواية التي عاصرت تشارلز ديكنز في انتاجها والمدرسة الطبيعية التي عاصرت إميل زولا في فرنسا نجد أن زقاق الملوك تنفح من جذورها كدراسة فنية لقطاع من المجتمع المصري أثناء الحرب العالمية الثانية بما تحويه من غلج فريدة ومختلفة

وبالطبع الخاطيء في الرواية هو الزقاق نفسه ، وقد مزج نجيب محفوظ الفن بالدراسة الاجتماعية مزجاً يستحيل الفصل بينها فالطبيعة الاجتماعية لها تأثير كبير أثر على نظرة الشخصيات إلى بعضها البعض وبالتالي على شكل تصوراتها ما يكون له مباشر على الشكل النهائي للرواية . وشكل الزقاق الاجتماعي هو الشكل القتي للرواية ولهذا يقول الأستاذ الدكتور نبيل راضح :

ولذلك يجب ألا نطبق قواعد المنهج الدراسي على زقاق الملوك ولا غصنا بها حقاً . . . ومن هنا كان من المستحسن إخراج مفايس تقليدية جديدة من العمل القتي ذاته حتى لا تفرض عليه أحكاماً خارجية عن بنيانه وشكله العام .

(٤) بداية وبهية :

يتحدث الدكتور نبيل راضح عن بداية وبهية باعتبارها رواية

اجتماعية يلعب فيها المجتمع دور السبيل الذي يفرض على الشخصيات وحاولت الحرب منه لكن النتيجة المتوقعة كانت القضاء عليها فالتزول إلى ساحة القدر لمارزته هو خطأ البطل السراجي الذي تمثل في حسين ، ومن هنا كان الخط الدرامي عميقاً ومسيطر على الحوادث أكثر من الظروف الاجتماعية مما جنب الشكل العام للرواية الميوب التي تصف بها الرواية الاجتماعية من تنوعات بارزة وتقصص ثانوية وشخصيات لا تغيد تطوير الأحداث ولا تساعد على تكامل الشكل القتي وعضويته بقدر ما يبرز ملامح المجتمع القتي تصوره القصة في مرحلة معينة من مراحل تطوره .

ويسجل الناقد الدكتور نبيل راضح لتجيب محفوظ قدرته الفائلة على توزيع اهتمامه على جميع شخصيات روايته توزيعاً عادلاً ولذلك بدت أسفنا الأسرة . . الأم والأبنة والأخوة الثلاثة وكأنها البهجة الحقيقية (الأسرة) على حالها الكتابية إزاء معالمها وظروفها وكان اهتمامه بأعضاء الأسرة كثير أكثر منهم ككائنات اجتماعية وبذلك أبرز الخط الدرامي الأساسي للأحداث مما جنبه الدخول في متاهات جانبية تبعده عن الشكل العام .

(٥) الثلاثية :

يركز الدكتور نبيل راضح في حديثه عن الثلاثية على أنها عمل كبير يتنمى إلى المدرسة القلبية ، وهو يفرق بين الثلاثية ورواية « اللص والكلاب » باعتبار أن الكتابين في الثلاثية بالظفر الشعلة للحدث القتي بينما يتكفي في الشاتية - اللص والكلاب - باللمحة السريعة التي تعزف شعراً سريعاً إلى الموفق والشكل كله ، والبناء القتي في الثلاثية يتركز على المونولوج الداخلي والديالوج الدرامي ولم تكن الاضامات

التقريرية التي استعملها نجيب محفوظ في سد الفجوات بين المونولوج والديالوج لتسوق التدفق الدرامي للأحداث الناتج عن تصرفات الشخصيات وأحاسيسها .

وخط الصراع الأساسي في الرواية كان بين الجيل القديم والجيل الجديد ، أو بين العادات الموروثة والتقاليد الشابة وبين التيارات الواقعية مع انتشار التعليم بين أفراد الجيل الجديد ، ويسر خط الصراع الأساسي هذا طوال الثلاثية لاجاً دور المصود القفري في ربط أحداث القصة بطرق الشخصيات وتكوينها النفسي ، هذا بالإضافة أن العامل البيولوجي المتمثل في عصر الدولة القتي يفرض على الشخصيات طريقة تفكير معينة ، ووجدنا من نوع معين بالإضافة إلى العامل الاجتماعي الذي يفرض نفسه بالضرورة ، ونجيب محفوظ يحرص على إظهار الأمر الاجتماعي في نفسه شخصوه وهنا يتساءل الأستاذ الدكتور نبيل راضح :

- فإين الواقعية الأمنية التي يتشدد بها النقاد ؟ إن وصف أحياء الحنين والحنان وقاهرة المعز الدقيق يتفاهل إلى تحنى من الملاحظة المصادي لا تحنى الواقعية الأمنية لاها لم تطلع على تيسر الشمسور في وجدان الشخصيات كلها فلم يخلق نجيب محفوظ كل هذه الأجواء بتفاهلها الدقيقة في الرواية إلا ليستغلها كخلفية اجتماعية ومهاد لصوره الشخصيات النفسية .

وفي الجزء الثاني من الثلاثية « قصر الشوق » تستمر الرحلة في وجدان أسرة السهلا عبد الجواد لكننا نصص السهلا عبد وصروية على كامل أحد عبد الجواد والصراع بين القديم والجديد يتخذ له شكلاً آخر فالجواد المباشر وجهاً لوجه له له وجود بل أخذ التطور نحو الجديد طابع الحتمية ويستمر هذا التيار موجوداً سارياً في الثلاثية

يبدأ القديم في الاندثار في «السكرة» ويسيطر الجديد على الموقف كله وهكذا دائماً يتصرّص التطور لأنه ينفق مع تيار الزمن في صف واحد، وفيها نجد كمال أحد عبد الجواد يأخذ على عاتقه مهمة البحث عن الحقيقة وكأنه مسئول عن الجنس البشري كله، وكان البحث عن الحقيقة هو الأساس الذي تفرع منه خط الصراع الأساسي في الرواية بين القديم والجديد.

لكن الناقد الدكتور نبيل راجب يسجل في دراسته المفصلة عن التسكيرية أن أسرها في نفس الفارابي تعليسي أكثر منه أثر نفس فهناك أجزاء كثيرة من الشكل تضيف إلى معلوماتنا الكثير من الدراسة عن الحية التي سبقت الحرفب المالية الثانية لا تغل من الأثر النفس الذي يضاف إلى وجدان الفارابي ويصبح بعد ذلك جزءاً لا يتجزأ من إحساسه العام بالحياة.

هذا يدعى الأستاذ د. نبيل راجب دراسته المثالية عن الثلاثية بقوله:

- وهكذا بعد هذه المرحلة الخالدة يصل بنا نجيب محفوظ إلى الإحساس الأبدى الرابع وهو أن الموت والموتل فتعانه لوجه واحد هو الحياة نفسها، ذلك الإحساس الذي لم يكن يتسنى لأي باحث اجتماعي، وإنما تبع من صميم فنان أسيل أول الكثير من بُعد الرؤية وأصالته للنتاج وعقد الأمل.

ثالثاً: «المرحلة المتبورة»
اعتبر الدكتور نبيل راجب رواية «السراب» رحلة قائمة بذاتها، لكنها مرحلة متبورة لأنه لم يستمر في هذا الاتجاه ولم يدع رواية ميكولوجية غيرها وهي الرواية الوحيدة التي كتبها نجيب محفوظ بصير التكلم، والخط الأساسي في هذه الرواية يتشغل في قعدة البطل من جهة أنه فهو لا يستطيع أن يقتل عنها، ومن جهة زوجته التي لا يستطيع الاتصال بها جنسياً، ولم تكن

الرواية مجرد دراسة جائلة لعقدة أوديب في العصر الحديث لأنها أعرضت أدوات علم النفس لدراسة الفن نفسه ولذلك وكما يؤكد الأستاذ الدكتور نبيل راجب فقد تكاملت الرواية كعمل فني أكثر منه دراسة نفسية يحكم أنها رحلة داخل وجدان البطل.

رابعاً: «المرحلة التشكيلية الدرامية»

وتشتمل تلك المرحلة طبشاً وتقسيم وروية الدكتور نبيل راجب روايات أولاد حارتنا والنص والكتلاب والسمن والحريف والطريق والشحنة وفثرة فوق النيل وميرمار والراهبا وحب تحت لطر، يؤكد في نفس الوقت أن تقسيم مراحل إنتاج نجيب محفوظ إلى مراحل أربع تبدأ بالر ومقاسية وغير الواقعية ثم النفسية وتتسبى بالدرامية لا يعني الانفصال النهائي بين كل مرحلة وأخرى لأنها مراحل متداخلة ومتشابكة داخل نسج روائي معقد ينبع من وجدان نفس الكاتب الذي تحكمه نظرة شمولية إلى الكون والأحياء بصفة عامة.

ومعنى الدكتور نبيل راجب في تأكيد فكرته بقوله:

- بل إن للنجيب الرمزي الذي بدا عاكفاً في أفرع المرحلة الواقعية ويلعب أصلى درجاته في أولاد حارتنا. تجده يستمر بنفس الدرجة حتى آخر روايات نجيب محفوظ «ميرمار» و «الراهبا» و «الحب تحت لطر».

أولاً: «أولاد حارتنا»
ونجيب محفوظ قد خرج من الخط المألوف الذي بدأه في رواية القارة الجديدة فنحن لا نجد أي أثر للمضمون الاجتماعي الواقعي، وأولاد حارتنا رواية أجيال لكنها ليست أجيال أسرة واحدة بل هي تسع تشتمل الإنسانية كلها كآخرة واحدة تتبع تطورها وتاريخها على مر العصور والأزمان، كما أنه يعتمد على الجانب الميتافيزيقي الرمزي.. هذا ويشبه الأستاذ الدكتور نبيل

راجب الشكل الفني لرواية أولاد حارتنا بأنه مثل القطار الذي يركبه الفارابي كسائح في رحلة الحيلة مند به الخلقه حيث يمر بمحطات في الطريق حتى الأحداث ونقاط التحول منتقلة في العصور المتوالية التي مثلها كل من أدم وجبل ورفاعة وتقسيم وعرفه، وسرعان ما تخفى ولكنا في الواقع الزمني لا تختف مطلقاً فكل ما حدث أن الفارابي سرى با فقط فباتت من أخطاره لكن الشكل الفني للرواية يؤكد وجود الماضي بمحاكماته التي لا تضيع لسيب بسيط أن الفارابي يعيش نفس الزمن الذي عاشه أدم منذ بدء الخليقة، وإن كنا نعودنا على تقسيمه إلى ماضي وحاضر ومستقبل..

ورواية أولاد حارتنا تنقسم إلى خمس حكايات متتالية هي حكاية أدم وجبل ورفاعة وتقسيم وعرفه، والخط الدرامي الذي يربط تلك الحكايات لا يكن صادراً من الشكل الفني للرواية بقدر ما كان نابهاً من مفهوم نجيب محفوظ للتاريخ الأسأال ورواية أولاد حارتنا في رأى الأستاذ الدكتور نبيل راجب هي ملحمة البحث عن الفردوس المفقود وإبطاها لقرار كل ألوان الاضطهاد والعت والأرهاب من أجل الارتقاء بالإنسانية إلى وضع أفضل.

ويسجل الدكتور نبيل راجب العديد من اللمسات التشكيلية التي ركز عليها نجيب محفوظ في أولاد حارتنا فهو يستعمل اللمسات التشكيلية الكثفة التي تعد المواقف التالية بسحنة درامية تمكثها من الاستمرار والاتساع والحيوية واللمسة التشكيلية التي تربط الماضي بالحاضر بالتسجل في وحدة موضوعية ترمز إلى الوحدة الدرامية العامة للشكل الفني كما ترفع اللمسات التشكيلية في بعض الأحيان إلى درجة الكثافة الشعرية المشعوبة بالأمعان وظلالها بالصورة والأوانا بالإيحاءات وألسانها، كما يؤكد على أن هذه اللمسات التشكيلية

قد جاءت في الرواية الأيقاع المميز لها كما أن نجيب محفوظ قد أخضع المضمون التاريخي لخصيصات التشكيل الرمزي والبناء الدرامي.

[ثانياً: النص والكتلاب]

الصراع الأساسي في رواية النص والكتلاب صراع بين النص سعيد والمجتمع والدكتور نبيل راجب يقول في رواية النص والكتلاب نقطة تحول في تاريخ الرواية العربية التي كانت حرة، هذه الرواية تعنى بالصوف الحاربي للخصيصات والأحداث وتركز على الصراع الذي يدور بين الخصيصات في المجتمع وعلى ملاعه الحاربية بالذات دون أن تقلل الضوء على ما يدور داخل الخصيصية وانكسارات الظروف الحاربية على التكوين النفسي لها، لكن نجيب محفوظ يقدم لنا البطل من الداخل والخارج في نقطة واحدة.

ويخلص الدكتور نبيل راجب إلى القول:

- وهكذا يدخل نجيب محفوظ بالنص والكتلاب ميداناً جديداً في عالم الرواية العربية غير متأثر بالواقعية الطبيعية التي عتم بوصف تفاصيل الحياة وفقرولها الحاربية الدقيقة ولا يتأثر بالدراسة النفسية التي عتم بوصف مجرى الشعور في داخل الخصيصات حتى لو كان هذا على حساب عضوية الشكل الفني للنص، لكنه يضع كل جهده في سبيل خدمة العمل الفني.

ويشبه ناقدنا دراسته من رواية النص والكتلاب بقوله:

- لقد فتح نجيب محفوظ فتحاً جديداً في الرواية العربية دخل بهذه الميدان بروائمه المرفوعة الحاسية السمن والحسريف والطريق والشحنة ثم فثرة فوق النيل.

[ثالثاً: السمن والحريف]
وهنا يعود الأستاذ الدكتور نبيل راجب إلى الحديث عن إبعاد المرحلة التي أسماها المرحلة التشكيلية، فدرامية حيث أخضع



مؤامرة ضد التاريخ المصري القديم

مختار المويحيى

استراليا، مع أن هذه صفحاته لا تتجاوز ١٧٠ صفحة من القطع الأثمن من المتوسط .

وقد حملت من أحد الاصدقه لثلاث أن حصة المؤلف التي تم الاتفاق عليها مع الناشر تساوى ٢٠٪ من سعر الغلاف ، أى نحو ٣,٢ ٪، جنبها استراليا من كل نسخة ، وأن عدد النسخ التى صدرت فى الطبعة الأولى ٥٠ ألف نسخة وزعت أغلبها على المبادئ والجمعيات والنوادي اليهودية والصهيونية فى كل من إنجلترا وكندا والولايات المتحدة الأمريكية على وجه الخصوص ، وفى دول أوروبا الغربية على وجه العموم .

وبعبارة بسيطة نستنتج أن حصة هذا المؤلف فى الطبعة الأولى وحدها تبلغ نحو ١٦٠ ألف جنيه استرلينى (أى نحو ٦٤٠ ألف جنيه مصرى) . . . ويرغم ما يبدو لنا من جسارة واضفاعة مثل هذا البليغ ، إلا أنه بالطبع يعتبر لنا بغضا لشرا فمة مصرية استخدمت لمحاولة تحريف التاريخ المصرى القديم وتنويه الحضارة المصرية القديمة التى يخضر بها المصريين القدامى المصريين ، والتى يجترعها ويكلمها سائر الأمم والشعوب فى العالم القديم والعالم الحديث على حد سواء .

انه ثمن يفسد يدعى لمصرى يجسر على تشويه وتلويث تاريخ أربعة من فراسة الأسرة الثامنة عشرة ، التى تعتبر بكلالة المايير

و التلود ، ولديه رصيد لا حصر له من المبادئ والوصايا التى تصب حذوها وغضبها على مصر والمصريين ، خصوصا مصر القديمة والمصريين القدامى .

أما الذى يثر الدهشة حقا ، بل ويثير الاستمرازا أيضا ، أن ينسج على هذا المتوال مصرى ترى فى مصر وشرب من نيلها وتحمج بجانية التعليم . . لم فر إلى لندن وأدخل نفسه فى مصيدة صهيونية جعلته يتأليا ننتا يشوه به تاريخ مصر القديم ، ويشول كلالا لا يجسر على قول مثل هلاة الصهيونيين .

□ هذا الكتاب المشهور . . فى لندن . . فى أواخر العام الماضى ، صدر كتاب بعنوان : **STRANGER IN THE VALLEY OF THE KINGS. THE IDENTIFICATION OF YUYA AS THE PATRIARCH JOSEPH.**

و غريب فى وادى الملوك . . التعرف على يويما يمايثره الذى يوسف . . من تأليف مصرى يدعى «أحد عثمان» . أصدرته دار نشر غير معروفة تسمى «سوقثير للطباعة ليمتد» ، وتمن النسخة الواحدة ستة عشر جنيا

وقف متاحم يبين بجوار الرئيس محمد أنور السادات فى منطقة الأهرام فى إحدى زياراته لصر ، وأشار إلى الهرم الأكبر - هرم خوفو العظيم والمبجزة التى تتصدى الزمن - وقفا بكل ما كان فى استضافته من الفخرف والتسالى : «ان أجسادى هم الذين بنوا هذا الهرم !» . . فاقم الرئيس السادات ولم يقل شيئا . .

هذا كلام معروف وسبق نشره بالصحف المصرية ، بل وردته وكالات الأنباء الأجنبية العالمية التى رافق مندوبوها يبين والسادات أثناء تلك الزيارة . وقد أقسم فى أحد الاصداف من كبار رجال الآثار ، انه لو كان حاضرا فى تلك الزيارة واستمع إلى مثل هذا الافتراء على تاريخنا العظيم ، لخلع حذاه واستعمله فى تقصير الكلام ووضع الأمور فى نصابها السلمى ، حتى لو أدى ذلك إلى أن ينفذ منصبه أو حتى ينفذ حياته !

غير أن مثل هذا الافتراء لا يثير الدهشة ما دام قد جاء على لسان يويي يؤمن بدينه وبما جاء فى كتابه المقدس «المعهد القديم» ويعتق الصهيونية كديانة سياسية ، كما يؤمن بتعاليم

أشهر أسرة ملكية فى تاريخ الانسان ، والى حياز بعض ملوكها على شهرة لم يتلها ملك ولا رئيس ، فى التاريخ القديم ولا فى التاريخ الحديث . .

لقد ترجع هذا المصرى بطريقة مطلية بذهان زائف من العلم والتاريخ والتطبيق ، زعم بها أن أربعة من فراسة هذه الأسرة ، هم على وجه التحديد : [إختاتون - سنخ كارع - توت عنخ آمون - أى] يعتبرون فى نظره - المعرض - من تسلل إلى اسرائيل !

أراهم مدى حجم مثل هذه المصيبة السوداء . . ١٢

ومع ذلك فالمصيبة التى يديرها هذا المصرى أبعد من ذلك بكثير ، وتمتد إلى ألياء مشاعر المصريين وأعزازهم لشهم القومى . .

وعلى سبيل المثال - لا الحصر - يقول المؤلف فى كتابه المشبوه : «إن واقعة «الإكسوس» - أى خروج اليهود من مصر - كانت خطأ تاريخيا ارتكبته مصر فى حق نفسها وفى حق اليهود . . وعادت نتيجتها بالويل على الأمة المصرية والأمة اليهودية على سواء . . فمن بعدها وقعت مصر على مدى ٣٥ قرنا فريسة لسفرو الأمم والشعوب الأخرى . . وانه اليهود وشتتوا بين أمم الأرض ، إلى أن عادوا أخيرا إلى «وطنهم» ١ ، و «أرضهم القديمة» ٢ ، وأنشأوا «دولتهم» ٣ ، عام ١٩٤٨ ميلادية . . وإلى أن عاد المصريون إلى حكم أنفسهم بأنفسهم بعد ٤ سنوات من هذا التاريخ . . أى يشوة عام ١٩٥٢ .

ويتصعب المؤلف بأسلوب حزين مقنع على ثوب تلك الحرب التى لم يكن لها لزوم أو مبرر فى سنة ١٩٤٨ بين الأمة الإسرائيلية والأمة المصرية . . كما يتصعب بأسلوب أكثر حزنا على حالات الكرامة الشديدة

التي جمعت بين الاثنين في فترة السنينات « ١١ » .

ويذكر المؤلف بكل صراحة أنه انتهت لهاته للخدمة العسكرية بالجيش المصري ، كان يقضى أن تنشب الحرب مرة أخرى بين مصر وإسرائيل ، فيضطر بحكم القانون والواجب أن يشترك في تلك الحرب غضباً .. بينما هو يؤمن في قرارة نفسه ، بضرورة أن تعيش الأمان في سلام دائم ، وأن ينسحب واسب ذكريات الماضي القديم الألام التي بدأت في أعقاب « الإسكسوس » .. وأن أحب شيء يمتناه المؤلف ، هو أن يحقق حلم الرئيس السادات بإتقاء جميع الأديان في جبل سيناء « ١١ » .

قنبلة « المعلومات السامة »

عند وضع سنوات ، جاء مؤلف هذا الكتاب للشبوة إلى مصر ، يعمل في جبهة قليلة من « المعلومات السامة » يروى أن يفرجها بين المصريين بأي شكل كان ، ولو ليجرد أن يثبت أن أسطورة وزوده بتلك القنبلة ، أنه غير صون لهم في تشويه التاريخ المصري القديم ، وغير من يساعدكم في إحداث بلبلة بين المصريين .

وداخ المؤلف عندما حاول الاتصال بالإذاعة والتلفزيون والمحاولة لكي يحدد في أي منها مفاسد يساعد في تفجير تلك القنبلة ونشر ما تتضمنه من معلومات سامة .. إلا أن أحداً لم يقبل القيام بتلك المهمة الجيرة للشبهات . إلى أن صار المؤلف ليحيرا على ضلالتة للتشوة ، متعلقة في مجلة أكتوبر حين كان يراس تحريرها الأستاذ أنيس منصور ، الذي يعتبر - كما يعرف الجميع - واحداً من أكبر زعماء صحافة الإثارة في مصر ..

وعلى هذا الأساس ، كلف الأستاذ أنيس منصور أحمد الحصريين السليمن بسمولن بالبلجة ، عن لا شأن لهم بعلوم

التاريخ والآثار والحضارة المصرية بمقعة عامة ، لكي يقوم مع المؤلف بتفجير تلك القنبلة على صفحات مجلة أكتوبر ، في شكل حلة صحفية استمرت عدة أسابيع ، قام فيها هذا الصحفي بمصاحبة المؤلف لحقبة بعض أسئلة التاريخ المصري القديم وبعض رجال الآثار لشنائشة الأفكار والمعلومات السامة والأغراض السيئة التي حثيت بها القنبلة .

وقدأ على القول بأن أول القنبلة كثر ، كان أول تلك الموضوعات يتضمن حديثاً دار بين الصحفي والمؤلف يتناول فيه بالتفصيل جرحه السم الزعاف التي جاء بها المؤلف خصيصاً من قبل من أرسلوه من لندن لكي يصيهاق السواء المصريين .

يقول الحديث أن سوباه سيندا يوسف عليه السلام مرسوعة للمسيان بالتلف بين المصري سيدان التحرير « ١ » .. وأن هذا امر لا يائق بمصر والمصريين .. وأن من الواجب تكريم هذا التي العظيم من أتياه الله والذي وردت في القرآن الكريم سورة كاملة باسمه .. وذلك بإعادة دله هو وزوجه وحبيبهما من أنظار المتطفلين من المصريين والسامعين الذين يحسرون لزيارة هذا المتصف من كافة أنحاء العالم ومن كل فج حقيق ..

[والذي يثير السخرية حقاً ، أن خلاف لوجه مجلة أكتوبر الذي نشرت فيه هذه القصوى الغريبة ، كان عبارة عن صورة مكبرة لتأ ساحة الضلال بالكليل لوجه المولاي التي جدي بأنها لسيندا يوسف عليه السلام ، حتى يראה كل من لم تصح له زيارة المتصف .. واضح أن هذا يتناقض تماماً مع ما يدعى إليه لثقال .. ولكنا الإثارة المصطنعة ، حتى لو استعملت فيها تفصيل المعلومات السامة [١] .

وسيندا يوسف عليه السلام كما هو معروف لدى جميع أتباع الديانات السماوية الثلاث [اليهودية والمسيحية والإسلام] هو أحد أبناء سيندا يعقوب الذي عرف باسم « إسرائيل » . ووردت قصته بالتفصيل في التوراة والعهد القديم - سفر التكوين - كما وردت أيضاً في القرآن الكريم .. وهي قصة مقلدة تقنياً شهرتها من ذكر تفاصيلها أو ذكر ملخصها .

إلى هنا وقد يعتبر الأمر مجرد دعوى وأضحة الكذب والتلفيق ، إلا أن جرحه التسم التي تضمنتها هذه الدعوى تكمن في أن المولاي التي ادعى المؤلف أنها لسيندا يوسف عليه السلام هي سوباه أحد رجال البلاط الملكي في عصر الأسرة الثامنة عشرة ، واسمه النقوش على مقبرته وتايوته هو « بوا » . وكان أصله من إليم بصعيد مصر بمحافظه سوهاج ، وحمل كاهن للإله سن .. وكانت له زوجة أسعها « نوا » ، وابنة لائمة الجمال « ن » تزوجها الملك أمنمحب الثالث ، وأنجب منها « عشاقون » ، صاحب الشهرة المصرية في تاريخ سيندا « التسوحيد » .. وهنا تكمن خطورة المصيبة السوداء الكبرى التي يدعيها المؤلف كتباً .

يدعي المؤلف ببراين ملفقة واضحة لا تستحق الجهد العلمي الذي قد يبذل لرد عليها ، أن نظريته - أو بالأحرى نظرية من حرضوه - تتمثل في محصلة القضية التالية :

بما أن التي يوسف من بني إسرائيل . وما أنه والد الملك « ق » أم اخسنسون .. إذن فاختناون يعتبر من سلالة بني إسرائيل من جهة الأم . وما أن الملك « مسنح كارع » كان أيضاً لاختناون وقد تولى العرش بالاشتراك معه .. فإن هذا الملك يعتبر أيضاً من سلالة بني إسرائيل من جهة الأم .

وما أن الملك « توت عنخ آمون » الذي تولى العرش بعد اختناون ، كان أيضاً لاختناون - وهذا لتفريق لا يقوم على أساس - فإنه يعتبر أيضاً من سلالة بني إسرائيل من جهة الأم . وما أن الملك « أي » الذي تولى العرش بعد موت توت عنخ آمون كان أيضاً للملكة « ت » وبالثاني فهو أحد أبناء سيندا يوسف ، فإنه يعتبر أيضاً من سلالة بني إسرائيل من جهة الأب .. ١١

مكذا بكل بساطة ويكفي ليجمع واقتواه ، بلوث المؤلف سمة أربعة من الأسرة الثامنة عشرة ، ويضرب التاريخ المصري القديم في أمر أجداده التي حطقتها مصر خلال فترة حكم تلك الأسرة الملكية العظيمة .

ضرب التاريخ المصري القديم في أذهي عصوره

وكما حاول مناهج يبين أن يشوه التاريخ المصري القديم في أذهي عصوره .. عصر بناة الهرام في الأسرة الرابعة في القرن الثامن والعشرين قبل الميلاد ، بإلاداه بأن أجداده هم الذين بنوا الهرم الأكبر .. حاول هذا المؤلف المصري أن يشوه التاريخ المصري القديم في فترة أخرى من عصوره الجديدة الزاهية ، بلغت فيها الحضارة المصرية قمة لم يتفانها أية من أسم وشعوب العالم القديم ، وهي عصر الأسرة الثامنة عشق القرن السادس عشر قبل الميلاد .

وتعتبر هذه الأسرة من أشهر الأسرات الملكية في تاريخ العالم القديم كله ، ومازالت شهرتها تملأ ألق العالم الحديث . وصل يد أول ملوكها بدا « عصر الدولة المتوسطة » - أو عصر الإمبراطورية - في التاريخ المصري القديم . وفي مصر هذه الأسرة حدثت تغيرات جذرية في الحضارة المصرية . وحدث تطور

هائل في نظم الحكم والأدارة والاقتصاد والحياة الاجتماعية لطبقات الشعب كإحداثيتها فيها انقلابات في مفاهيم الأدب والفن والدين . وملوكها حسب الترتيب الزمني هم : أحمس الأول - أمنمحيب الأول - تحتمس الأول - تحتمس الثالث - أمنمحيب الرابع - أمنمحيب الثالث - إخناتون - ستمح كارع - نوت عنخ امون - أي - حورحوب .

وتجمل كتب التاريخ يذكر الأجداد الكبار التي سبقتها ملوك هذه الأسرة لمصر والمنطقة المحيطة بها . . . ويعلم جميع من لم دراية ولو هيئة بالتاريخ المصري القديم ، أن البطل و أحمس الأول و مؤسس هذه الأسرة هو أول بطل تحرير في تاريخ الإنسان . . . وأنه طرد الكهنة الأجانب الذين كانوا قد احتلوا مصر في غفلة من غلات الزمن . . . وقاد جيشاً حرمي قوامه ما يقرب من نصف مليون حارب ، ضرب يمم الغزاة ضربة قاصمة شتتهم في لياقي العلم ، ولم تعد لهم من بعد ذلك في التاريخ فائدة .

ومن بداية عصر هذه الأسرة بدأت التوسعات المصرية شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً . ووسعت أعمدة الإمبراطورية المصرية في عهد الفراعنة العظيم تحتمس الثالث الذي يجمع المؤرخون على أنه أول قائد حربي في التاريخ وضع خطة لتقسيم الجيش إلى قلب وجناحين ، وكان لديه مجلس أركان حرب يتشاور معه في وضع الخطط الحربية الفعالة . ولق هذه هدايات مصر وحضارتها في إمبراطورية شاسعة الأرجاء ، تمتد جنوباً من مناطق الجبلين الرابعين في السودان ، وتمتد شمالاً وشرقاً لمناطق بلاد النهرين وشمال سوريا وشرق تركيا . كما سيطر على جميع موانئ سوريا ولبنان وفلسطين وجعلها قواعد

لجبهته ، وتمثلت الجزية والفخام من جميع هذه البلاد القفوحة إلى الحضارة المصرية ، فعم الزراء والرخاء جميع البلاد من أقصى إلى أقصى . . . وكان يتمتع إلى جانب حيرته العسكرية بخصبة قوية تميز بالثقل الرقيق والرجولة والعدالة والتشجيع والصديق . . . وكانت مساهمة الداخلية تقوم على إقرار النظام ورفاهية الشعب . . . وقد قام بعض المؤرخين [الأجانب] بمقارنة عظمة الحربية - في مفهوم الحرب الحديثة - بكثير من عظمة الخيل سارشان موصوعوري واللورد الذي . . . يل ويبيض مباحه ولواءه السياسة الامبريالية للإمبراطورية البريطانية .

ولم يكن تحتمس الثالث من أعظم ملوك مصر في عصر الدولة الحديثة فحسب ، بل أصبح واحداً من أعظم التوابع الحلفاء في تاريخ البشرية ، وظل اسمه بعد وفاته بقرون عديدة - سواء في مصر أو في غرب آسيا أو في السودان - نية يتذكر بها الكفى لحظ الحظ والحكمة من كل مكروه .

ولا يغادر أحد في شهرة الملكة تحسوت الملكية بسيدة النساء الشريفة ودعاة السلام ، التي تميز عهداها بأعمال الانتماءات والتصميم الكبرى ، ويبحثها التجارية الفذة التي أبحرت فيها الأساطيل المصرية إلى بلاد الرافدين والفراتين الذين قاموا بفساد الصينيين ، والسليبي سوطا بالرسم والكتابة ، أنق ويورنات على مصور في وصف بلاد بونت ، سواء من الناحية الطبيعية أو البنية ، أو من ناحية جغرافيتها البشرية والأجناس التي تسكنها ، وتقاليدها وعادات الأهالي الذين يعيشون هناك . بالإضافة إلى دراسة عميقة مصورة لمختلف أنواع الأسماك والأحياء المائية في البحر الأحمر . . . هذا فضلاً عن صلياة المبالغة التجارية الدولية التي

أنجزها البعثة بصدر المنتجات . والمصنوعات المصرية إلى بلاد بونت ، واستيراد منتجات تلك البلاد من الذهب والفضة والمر والمخار والخيول والأخشاب والأحشاء الطبية وشلات الأفيون التي نقلت بجلودها . . . وكذلك التوتيا المستعملة في صناعة كحل العيون ، بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الحيوانات كالزراف والنسائس وجلود النمرور والفهود . . الخ .

ومن ملوك هذه الأسرة تحتمس الرابع ، صاحب أول النظريات للديمقراطية في التاريخ السياسي للعالم ، والذي أوقف سياسة الحملات العسكرية التلافية التي كان يقوم بها الجيش ضد المناطق والشعوب الخاضعة للسلطان المصري ، واتبع سياسة سلمية تقوم على عقد التحالفات والتناحية ، بين مصر وغيرها من الدول والأقاليم التابعة لها . وتبوأت مصر بذلك مكان الصدارة في التاريخ الدبلوماسي ، حيث اعتبرت أول دولة تقوم بتدوين وتسجيل للمعاهدات الدولية التي تضمن الشبوة القانونية والسياسية التي اتفق عليها الحلفاء وتراسلها بها .

وفي عهد أمنمحيب الثالث الملقب بملك الملقات ، وصلت مصر إلى قمة الزراء والرفي ، واتصم الجميع وهو على رأسهم إلى حب التفتح بتنامم الحياة ولذاتها . . . ومع ذلك فقد كان هذا الملك يكن لزوجة الرسمية الأولى حب واحترام . . . وهي الملكة (ن) بنت الشعب والتي يعتبرها كثير من المؤرخين أعظم نساء التاريخ المصري ذكراً وقوة شخصية وعزيمة . . . فقد جمعت كل زمام الأمور في يدها - بعد أن أصبحت زوجتها إلى ذلك - وأصبحت للتحكمة وصاحبة الكلمة العليا في تسير أمور الإمبراطورية الواسعة ، سواء في داخل البلاد أو في خارجها . . . وأشرقت على

إحداثيات تقدم هائل في نظم التعليم ، حيث أصبحت الرعاة تنقسم إلى مرحلتين : مرحلة المدرسة أو بيت الحياة ، كما كانت تسمى في ذلك العهد ، و مرحلة عليا ، يتعلم فيها الساجون مزيداً من العلوم والأسرار ، كما يتعلمون الدلتا الأجنبية قراءة وكتابة . . كما ازدهر الأدب ، وظهرت اتجاهات جديدة في فنون العمارة العظيمة التي تركها عهد الملك أمنمحيب الثالث والملك (ن) وأهمها : معبد الأقصر بجماله وولاه السائق ، وقنالا نترن بضمخاتها وشهرتها التي طبقت أفاق المعمورة في الزمن القديم والزمن الحديث على حد سواء ، ويذكر التاريخ أن أباطرة الرومان كانوا يقفون مشدوين أمام ضخامة وضخامة وروعة هليين التمثالين القريدين ، ويتدهشون عند صناع صوت كومبسي الذي يخرج حزناً من بين شقوق التمثالين عند كل فجر .

ولا يسع الخلق هنا ذكر كل تفاصيل الثورة الحاصلة التي أحدثها أمنمحيب الرابع . . . أو اعتناشون ، أول الوحديين المصريين في تاريخ الرأى والفرون القيلوب الذي رأى الله في القوي المجرمة ، التي عقلت كل موجود في هذا الوجود ، والتي تفرق الفرع وهو داخل البنية ، وتفرق الجنتين في بطن أمه ، وتبع الحياة في قلب البنية فيخرج النبات من جوف الأرض .

وقد حكف إخناتون على وضع أجمل التصور للإنسان لعبادة والعقائد الشريعة الدينية لعبادة الإله الواحد خاتن كل شيء والذي يتساوى أمامه جميع البشر . وقد عهد كثير من المؤرخين وعلى رأسهم المؤرخ الأمريكي الكبير - ويل ديورنت - مقارنات تحليلية بين تصور الأنثيد التي أبدعها إخناتون وبين نصي « للمزمو ١٠٤ » من مزمو داود المذكورة

في الثورة ، فوجدوا تشابهاً وبمثالاً وتطابقاً بين الكليات والجميل والمباين وترتيب الآيات .. ونظراً لأن المؤكد أن اخناتون سبق الثورة زمنًا وتاريخًا ، لذلك فقد أعلن عالم المصريات الكبير د. ج. هـ. برسيد .. أن اخناتون هو أول حاكم وحد الله في هذا العالم .

كللك فقد أسندت اخناتون ثورة أدت إلى تطورات هائلة في فنون الممسارة والنحت والتصوير ، وإلى إنكسار جود القواعد الصارمة التي ظلت تحكم الفن المصري القديم لآلاف السنين السابقة من عهد اخناتون ، وحلت محلها ابتكارات جديدة تبهر من التمايزات الفنية ، وروية فنية تجدد فكرة الحياة في الحقيقة ، وهي جوهر الفلسفة الأتونية .

وتعتبر القطع الأثرية النادرة التي وصلت إلينا من عصر اخناتون من أجل التمايزات الفنية في العالم القديم ، ليس في مصر وحدها ، بل وفي كل أنحاء العالم .. ولعل التماثيل التي تمثل رأس الملكة ونفرتي ، وزوجة اخناتون ، أو رأس الملكة دي ، أمه ، أو تماثيل اخناتون نفسه ، غير شاهد على مدى الثورة التي حدثت في فن النحت .. كما أن بقايا الجدران الملونة التي كانت تزين عتبات ومداخل القاعات والمجرات الداخلية لقصور الملك وكبار رجال دولته ، والتي حفر عليها أو أطلعت مدينة تحت أثون ، تدل أيضا على تحلل الفنان المصري في ذلك العهد من الأساليب والقواعد القديمة ، واتجاهه إلى التعبير الواقعي في رسم جميع اللوحات بما تتضمنه من إنسان أو حيوان أو طير أو نبات أو حتى زخارف صماء .

ومن الحقائق المسلم بها في علوم الآثار ، أن قيام «مهوراد كارتر» باكتشاف مقبرة توت عنخ آمون في وادي الملوك سنة ١٩٢٢ م ، يعتبر أهم وأكظم الاكتشافات الأثرية في القرن

المعشرين ، كما تعتبر هذه المقبرة الصغيرة بما فيها من عتريات ، أعظم كنز علمي عثر عليه الإنسان حتى الآن .

ويتبر توت عنخ آمون أشهر ملك في العالم .. فقد ناحت شهرته منذ لحظة اكتشاف مقبرته في جميع أنحاء المعمورة . بل أن أجهزة الإعلام والصحافة والظافة في جميع أنحاء العالم أياها ، لم يكن لها شغل أهم من أخبار هذا الملك الصغير الذي مات منذ أربعة وثلاثين قرناً ، فقطت أخباره على أخبار جميع الملوك الأحياء في جميع عتلك الأرض .

ومع ذلك ، فهذه الكنوز الضخمة من الذهب والقطع الأثرية الفنية البديعة التي أنشئت العالم ، والتي مزال يلف أمانيها إنسان القرن العشرين فأغراً فاه من الأحباب والمثقفين ، لا يمكن تقديره يشن معها خلا وارتفع ، الأمر الذي يجعل المؤرخين وعلماء الآثار يتساءلون : إذا كانت كل هذه الكنوز قد دقت مع توت عنخ آمون ، وهو ملك ضئيل الشأن جدا إذا قورن بغيره من أجداده من الملوك العظماء من نفس أسرته [الأسرة الثامنة عشرة] .. لماذا كان حجم الكنوز والنحت الفنية التي في دفت مع هؤلاء الملوك لتناجب عتظمتهم وأرقام ومكانتهم في تاريخ البلاد .. ؟

فن التخليق وتفصيل المعلومات الكائنية

أورد للمؤلف في كتابه المشبوه هذا مجموعة من المعلومات غير الدقيقة أو غير الحقيقية ، يقدمها نفسه إلى القاريء ، ويقدمها أفكاره .. أو بمعنى أصح أفكار من حرصوه .. التي يؤذي بها الزعم الملقق بأن «بريا» هو نفسه سيدنا يوسف عليه السلام .

ويؤذى في نفسه ، فقد لاحظت عدم صحة الأسلوب في جميع فصول الكتاب ، بشكل واضح تماماً لأي قاريء متعق

يقارن بين فصل وفصل ، من ناحية الصياغة وأسلوب الكتابة .. الأمر الذي يدل - برغم فيه الدليل القاطع - على أن أكثر من كاتب قد اشترك في تحرير هذه الفصول .. كما يدل على أن بعض الفقرات تتناول موضوعات وأفكاراً صهيونية متصقة لا يمكن أن تصدر إلا من مفكر صهيوني متعصب ومغال ، في احتناق مدح .

ولقد لا يتسع المجال هنا للنص كسل تلقين أو معلومة كائنية وردت في صفحات هذا الكتاب . ولذلك سوف تقتصر في العرض التال على تقديم فاجح من المعلومات الواضحة التلظي والتي ترد على نفسها بنفسها أو تحتاج إلى قليل من الإيضاح للرد عليها :

○ يقدم المؤلف نفسه لقاربه بأنه ولد بمصر « وقرأ » القانون بجامعة القاهرة . وصل صاحبها وكتاباً مسرحياً قبل أن يرحل إلى لندن في عام ١٩٦٥ ، حيث حصل هناك مدرساً ومترجماً . وحقيقة الأمر في هذه المعلومات أنه لم يتخرج من كلية الحقوق بجامعة القاهرة ، بل عرج منها بعد رسوبه في امتحانات السنة الأولى .. ثم عمل بعد ذلك « راقصاً » في فرقة شهيرة للرقص الشعبي . وقد علمت من أحد الأصفياء الممارفين بتاريخ فرق الرقص الشعبي في مصر ، أن المؤلف لم يكن من بين الراقصين الأوائل بل من بطلك الفرقة ، وإنما كان فرداً بالجامع الحظيفة المصاحبة لبعض الاستعراضات والتأليوهات الراقصة ، وأنه طرد من الفرقة لعدم استجابته للتصريفات البدنية ولعدم ملاءمة جسمه لأداء الحركات المطلوبة من الراقص المسمى أو الراقص المجيد .

أسا حكاكية حصله في الصحافة ، فقد التحق بالفعل بمدر وأخبار اليوم ، للتدريب على أعمال للخبر الصحفي في مجال أخبار الفن والفنانين وفي

مقابل أجر رمزي شهرياً .. وبالرغم من أنه قد اعتمد على وساطة شخصية صهيونية كبيرة في الالتحاق بهذا العمل ، إلا أنه قد فضل فيه كسماً وتم الاستغناء عنه .

أسا حكاكية عمله ككاتب مسرحي ، فيدعي المؤلف أنه كتب في مصر أربعة مسرحيات ، صادرت السلطات المصرية ثلاثاً منها « ١١ » ولم تسمح إلا بنشر مسرحية واحدة تسمى « ثورة في الحرم » .. وأفكر بالمغفل أن قرأت هذه المسرحية التي صدرت أثناء فترة الستينيات في طبعة رخيصة على ورق « جرائل » من القطع الصغير ولا تتجاوز ستين صفحة . ولم تخرج من الطباعة المسرحية على المسرح إطلاقاً .

وأذكر أن في إحدى زياراتي للندن عام ١٩٧٧ أو ١٩٧٨ ، دعوتني للفرقة الأتالية العربية « أولجا جويده » التي كانت تقدم البرامج الثقافية باللهجة « دي » العربية ، إلى مشاهدتها مسرحية تدور أحداثها في العصر الفرهي ، وأسماها « قلب في السياه » وين تكليف مؤلف مصري اسمه « أحمد عثمان » .. والحق أقول أن فرقة هذا الدعوة فرقة عاروة لتجاع هذا المصري في تقديم مسرحية بالانجليزية تتناول أحداثاً تاريخ بلده القديم .. وما أن وصلنا إلى مبنى المسرح الخواضع الذي كانت تقدم عليه المسرحية بمظلة « نايسبريدج » بلندن ، حتى صدمت صديقتي متتايين ، اعجبتهما صدمة ثلاثة مائة .

لقد لاحظت أولاً أن جميع مثل وملكات المسرح من اليهود كما كان ظاهر من أسمائهم المكتوبة .. ولاحظت ثانياً أن عدد مشاهدي المسرحية لم يتجاوز خمسة أفراد هم أنا وأولجا جويده وثلاثة آخرون لا أعرفهم .. ومع ذلك فقد عرضوا لنا للمسرحية ، وهنا كانت الصدمة الثالثة .. فقد كانت شخصياتها من لحامه المصريون ، وكان

جوهراً موضوعها فكرة « تناسخ الأرواح » .. أي حلول الأرواح وتقلها عبر الزمن بين الإنسان والحيوان والنبات .. وهي فكرة أسبوعية « فارسية / هندية » تتعارض وتتناقض تماماً مع جوهراً وأساس الحضارة المصرية التي قامت على فكرة الحساب بعد الموت ، وأخيراً في العالم الآخر بجسميه أو نعيمه .

ولم أكن أتصور أن تلك استخدام المفردة - تناسخ الأرواح - فقصده به - هذا - ضرب الفلسفة المصرية القديمة في أحسن خصائصها ، وهي احتناق فكرة الحلول والحياة الأخرى والحواد أو العذاب بعد الموت وهي الفلسفة التي ينحصر المصريون بأنهم أول من ابتدعوها وأمنوا بها قبل أن يبرز غير الضمير الإنسان لغيره بين الإنسان السائر في مصر ، والإنسان الذي كان يعيش حياة وحشية أرب ما تكون إلى حياة الحيوان خارج دبره وادى النيل للمصرى الحبيب .

وأفكر أن قد سجلت رأيي ونقدى للمصرية في إذاعة لندن المصرية ، وكلفت أن وكسرة تناسخ الأرواح ، التي تقوم عليها ، لا تحت إطلاقاً ولا بأي شكل من الأشكال إلى قدماء المصريين ولا الحضارة والفلسفة المصرية القديمة . وبهذا تهدم المصرية من أسسها وتضعف نقائضها فكرة مشوهة خاطئة .

ومن الأدعاهات الملققة الغريبة التي ذكرها المؤلف بكتابه « غريب في وادي الملوك » أنه قد ألم بفكرة هذا الكتاب حين كان يشرب الشاي في جلسة شوية يجبروا الملكة في إحدى ليالي لندن الباردة .. وقرب الفجر طرأت في ذهني فكرة « ديويا » هو التي يوسوف - بمن يحسبوس [إسرائيل] .. وأن ما ذكر في التوراة من أن النبي موسى حين قاد خروج بني إسرائيل من مصر ، يعتبر في نظره إدماء خير صحيح .. لأن « ديويا » أو النبي

يوسف قد حلن في وادي الملوك ، ولأن موميائه معروضة ضمن الموميئات بمتحف المصري بالقاهرة [هكذا] ..

ويؤكد المؤلف على صدق إلمامه هذا بأن « ديويا » وزوجته وتوبا ، قد دفنا بواي الملوك بقرب الأقصر .. وهو الوادي الذي لم يبدل في أحد غير ملوك الدولة الحديثة [الأسرات ١٨ ، ١٩ ، ٢٠] .. وعلى هذا فلهذا في هذا الوادي يعتبر تكريماً لأن المصريين كانوا يعتبرونه نبياً ..

وحقيقة الأمر في ذلك هي أن « ديويا » كان بالفعل شخصية فذة من الشخصيات المصرية العظيمة التي يغفل بها التاريخ المصري القديم ، والتي لم تكن تنتمي إلى سلالات الأسر الملكية . وقد ذكرنا من قبل أنه من أبناء أخميم بصعيد مصر ، وأنه كان يعمل كاهناً كبيراً للإله مين الذي يمثل القوة الجنسية .

ولم يكن خبيراً أن يبدلن « ديويا » وزوجته « توبا » في مقبرة خاصة بواي الملوك في ظل ما أشرنا إليه من قبل من أنها كانت والدي الملكة « ن » وزوجة الملك « استعنت الثالث » وهي الشخصية التناسلية الفذة التي تحكمت في جميع أمور الإمبراطورية المصرية الواسعة أأرجاءه ، وجميع النواحي الإدارية والاقتصادية والعسكرية والاجتماعية للدولة . وعلى هذا فلم يكن غريباً أن تلمر الملكة « ن » وهي تمثل هذه القدر العظيم من الجلاء والسلطان ، بأن يبدلن والدها حيث يبدلن الملوك .

وعلى جدران مقبرة « ديويا » وتوبا ، نجد تمريفاً واضحاً بشخصيته ووظائفه وألقابه التي كان يجعلها والتي تفتت بعناية ووضوح على تلك الجدران ، والتي لا تشير بأي شكل من الأشكال إلى أنه كان تهي الله يوسف عليه السلام ، أو إلى أنه كان ينتمي إلى بني إسرائيل ..

فهو : قائد الحويل الملكية .. وقائد المركبات الحربية الملكية .. وحامل أختام ملك الوجهين البحري والقبلي .. والأمير بالرواية .. والشرع حبل قطمان الإله مين سيد إخم . والشرع حبل قطمان الإله آمون .. والمفضل لدى الإله الطيب [الفرعون] .. وموضع ثقة الملك .. والتحدث للملك .. واتسع بشأن للأكبر الأكبر للإله مين .. والصديق الوحيد والأمين الأول .. والأمير الأكبر والذي يفيض عليه بحب الملك .. والمحبوب بصديق من ملك الوجهين .. والمشارك من الإله آمون .. والذي أراه الملك وتفضل عليه بنعمه .. والذي جعله الملك حاكماً وصلياً .. والأب الإلهي ..

ومن الألفة الملققة التي ساقها المؤلف أيضاً للتشليل على أن « ديويا » هو النبي يوسف ، هو ما لاحظته من أن مومياء « ديويا » تدل على أنه كان معوقاً أو ذاق ، مثل الأنوف التي يتحيز بها بنو إسرائيل . وهذا دليل واضح التلقين ، ويؤيد القياس عليه إلى أن كل صاحب أذن معوق من المصريين أو العرب يعتبر من بني إسرائيل .. وكل من ليس له أذن معوق من الأسر الإلهية يعتبر خارجاً عن خط السلالة ولا ينتمي إلى بني إسرائيل .

كما يقول المؤلف أيضا أن اسم « ديويا » شديد القبيح باسم « يوسف » ، وهذا تلقين واضح لا يستحق الرد عليه .

وأذكر أن المؤلف حين جاء إلى مصر بقلته والمعلومات السامة التي فجرها على صفحات مجلة اكسبرس منذ سنوات ، قابل الدكتور أحمد قنديل رئيس الآثار المصرية آنذاك ، وتناقضه أدهاله الغربي عن يسوينا ويوسف .. وقد حضرت هذا النقاش واشتركت فيه . وقد استقر المؤلف آنذاك قنديل

حين طلب منه أن يعقد لجنة من كبار رجال التاريخ والآثار ، ليشعروا مشاققتهم في عمله القضية . فما كان من رئيس هيئة الآثار السابق إلا أن قال بكل صراحة وقدره على المراجعة : « قل أن أرسلك من لندن أن علمه وأسأله التاريخ في مصر أدنى من أن يشاركوك في تلك اللعبة الخفية » .. وطلب من أن يخرج من مكتبه قبل أن يطلب من السمان أن يخرجوه بالقوة .. فلما عاتبت الدكتور قنديل على عتف مواجهته لكل هذا الموقف ، أذكر أنه قال ما معناه : إن مثل هذه الاتراءات ليست قضية علمية تستحق المناقشة أبداً .. وعده على الطريقة الخلل لمعامله كل من يحاول التشوش على التاريخ المصري ويحاول تحريه .. بل ويجب معاملة من يعسر على ذلك بطريقة أكثر عتفاً ..

وأخيراً أشير إلى أن العالم اليهودي الشهير « سيجوند فرويد » له نظرية علمية أعجبت اليهود من بني قومه ، فقد أكد بتليل قاطع في كتابه « موسى والتوحيد » أن موسى عليه السلام كان كاهناً مصرياً يحتق ديانة التوحيد المصرية ، وأنه خرج من مصر في فترة اضطهاد « الموحدون » المصريين ، أن أعقاب إلهاد ثورة اغتصابون والفكر الفلسفي ، وأخرج معه إلى إسرائيل من مصر باعتباره كاهناً من الأقليات المالية إلى ديانة التوحيد . وقد حاول الكثيرون من علماء اليهود أن يردوا على نظرية فرويد تلك ، والغرض من قيمة التاريخ المصري والفلسفة والحضارة المصرية القديمة والغرض من أثرها على الديانة والشريعة اليهودية .. ولكنهم لم يسروا أبداً على التلقين والأدهاء الذي يجارس به مصري ثلوث التاريخ المصري القديم ، والزعم كاذباً بأن أربعة من فرعون الأسرة الثامنة عشرة كانوا من سلالة بني إسرائيل .. فلا حول ولا قوة إلا بالله !



فإن ذلك لا يكفي دون إضافة تحليل كمال للتأكد أخيراً في دراسته العوامل العقلية والعوامل الوجدانية وحاصل الشخصية والعامل البيئي . وبدون خلاص التأكد كفرد من اعتلالات معينة في هذه العوامل لا يمكن أن يكون نافذاً لنص ولا مقروفاً للآخر كاتب في أدب أو علم أو فن .

١ - العوامل العقلية :

إن الأعمال الدماغية العالية هي جمل القدرة الإدراكية التي تتشكل رد الفعل الإدراكي في التأكد لفعل سابق عليها يمكن في النص نفسه . وتنقسم القدرات العقلية إلى نوعين : القدرات المولودة والقدرات المكتسبة . وفي ضوء ذلك يبدو جلياً أن فارق القدرة الفردية في الملكة الدماغية عامل عدد مهم لهذه الفرد في أن يصير نافذاً أولاً . أما القدرات المكتسبة فهي مجموع ما يتكسبه الفرد من التنشيط في سبيل صف القدرة الأولية (المسبوكة) . وعلى ذلك فإن أية إصابة ذهانية (وظيفية كانت أو عضوية) تكون حلة بالفرد ومهمة له عن دوره ككائن .

فلا يستطيع الفصامي ولا الاضطهادي ولا الفوسي أن يكون نافذاً لفكر لأنه يعاني أساساً من شلل واضح أو مستر . وقد لاحظ البعض أن دراسات التأكد لتصوص الأدب التي كتبت بأقلام نائقة يسان أصحابها من اعتلالات عقلية مستترة جاءت تلك الدراسات العقلية ضحلة ، مليشة بإسقاطات والاهام والشلط .

٢ - العوامل الوجدانية

إن المورثات الوجدانية على الفرد الناقد لا تمثل فعلاً عليها السالب في العملية العقلية . والناقد إن كان سليماً من نواحي العقل فإنه قد يقع ضحية لواجهة أو أكثر من اعتلالات الوجدانية كالانكتئاب والحبس والخصار والرهاب . فالكاتب كثيراً ما يجعل الناقد متحمساً لحظية الآلم

ومراكز الإطلاق في المخ وهذه الأخيرة هي التي تنفذ صياغة الفكرة بالوسيلة المناسبة العضلية (الكتشائية) أو العضوية . أما مراكز الذاكرة فلها تضح مراكز التفكير بالبنزبون المناسب . وعلى هذا الأساس فإن عوامل عديدة تدخل في صنع الفكرة وهي : (١) الضرورة (٢) التصالب (٣) الإبداع (٤) المزاجية (٥) الكيف والاستخدام (٦) التوفيق . إن هذه الميكانيكية الكامنة في كتابة فكرة من الأفكار التي ستصير نصاً يجب أن تكون مصروفة . وعلى هذا الأساس ينقسم نص من النصوص إلى (١) التأكد البنيائي أو التأكد البيوي (٢) التأكد الضوري أو ما يمكن أن نسبه جمالية الصورة في الفكرة (٣) التأكد الاحتمالي أو نقد المضمون . إن أساس هذا الانقسام في التأكد هو انقسام المفكرين الكتاب بايولوجيا إلى شرايع وقدرات يعكس كم وعده وكيف المداخل من العوامل في صنع فكرة النص . فكما كثر العمل الإبداعي وقيل الأخذ والاقتراس والتشويق والمزاجية والانتساب ، أصبحت الفكرة

عددة ومتمة إلى العمل المطبق وعلى عكس ذلك كلما اخصمت الفكرة إلى المزاجية والتراثية والمضيق عن أفكار سابقة عليها جاءت الفكرة وجاء النص بعدها بعيداً عن الإبداع .

علم النفس والناقد :

على الرغم من ضرورة فهم اللغة وبايولوجية الفكر النصي ،

وبالكيف (التمييز الإبداعي في الفرد) .

٥ - محاولة بناء تشخيص الخطأ في تقويم الحركات الثقافية بدراسة نفس الناقد .

أذن علم النفس يحق بالأجياب مع التأكد ويراه ثورة صحيحة في صان تصحيح الأسلوب البنيائي والأسلوب الاحتشائي لمصممين العمل اللغوي .

علم النفس والنص :

يسرى علم النفس أن هناك مراكز بلطف للتفكير ترتبط دائماً في عمل مكثف أو متر مع مراكز أخرى للأفكار . وتشترك تلك المراكز مع مراكز شخص بالوجدان وتواظب للمشاعر مع المدركة السخنة . ويقرر علم النفس أن الفكرة تبدأ بنحيط أولى وأمن يبدأ في خلية أو مجموعة خلايا في مركز معين ، سرعان ما يتصالب مع حيوط أخرى لتشكل من هذه الحويطات الأولى النواة الرئيسة للفكرة . بعد ذلك ومع التصالب تشتبك نواه أو أكثر مع النواة الأولى لتشكل سلسلا كبرياً واحداً يختلف في الشدة والتسوع والانهام . ومع تسامي هذه الجزئيات المكونة لفكرة نص من النصوص تتضام مراكز ما تحت اللحاء (المخ) في وفد المراكز للحاية بشحن وجدانية مختلفة الشدة والكم بحيث يتسبب الوجدان مع العمل اللغوي في النص . بعد ذلك يحدث التشويق في الوظيفة بين مراكز التفكير

السلوك الإنسان هو مجموع الأفكار والأحاسيس بايولوجيا البايولوجية والفلسفية وإنزافها هذه الأفكار إلى عمل ملحن ، مباشر وغير مباشر ، مفروء أو مسسوع أو مرلي . وعلى هذا الأساس إحتياج الإنسان في سلوكه إلى أدوات للتصير عن مفردات هذا السلوك وكان من بين هذه الأدوات وفي مقدمتها اللغة . واللغة قبل كل شيء مشاعر فرد .

والتأكد وسيلة من وسائل دراسة اللغة ، وتقتين أعمالها وتمثيل مجرياح الإنسان في الناطق والبناء اللغوي ، إذن لا بد أن يكون لهذه الوسيلة الحية سايكولوجية محددة . وبدراسة سايكولوجية التأكد تكون وضعت أمام هذه الحركة وأمام مبريدها وروادها ما يراه علم النفس من أسس يجب أن تستند إليها وتعمل في ضوءها .

علم النفس والتأكد :

يرى علم النفس في الحركة ، التأكدية ما يلي من التمرينات :

١ - محاولة جافة في فهم سلوك معين في تراث أدبي أو علمي أو فني وفق ما تليه دواخل كاتب النص ودوافعه .

٢ - طريقة من طرق دراسة صلة الفرد (الأديب تحميذاً) بمجمعه وأحداه .

٣ - يراها سبيلا من سبيل قياس السوي الاجتماعي والسياسي والاقتصادي في الفرد (الكاتب عموماً) .

٤ - طريقة من طرق اختيار الشخصية الاجتماعية عندما تكون موفقة توظيفاً ثقافياً وإحتياج قدرة المجتمع على فرز عينات أدبية ولغوية ناجحة بالكم (التضخيم الثقافي الكمي)

الموهم في نص من النصوص ،
فيقف مدافعاً عن قيم وأهنية
يعتبرها هو - سبب مرضه - فيها
عليها وينقل في ذلك من حالة
التعاطف التي تعتبر ضرورية في
ضرورات النقد بغية تفهمه إلى
حالة التعاطف الكاملة .

والقلق يجعل الناقد لا يستطيع
حكاية النص حكاية تحتاج المزيد
من الصبر والروية والوضوح
والتواصل . والرهاب هو
الحول العصبي الموجه ضد مثير
معلوم وهو عامل من عوامل كنف
الناقد من عمله وبه يعيش الناقد
هاجس الحول في ممارسة النقد .
وأخطر ما في النقد هو النقد في
مرحلة الحول . أما في مرحلة
ما بعد الحول فإن الانتاحاً جديداً
شعور إنسانية أخرى ستبرز أمام
الناقد ويطلب بها الكاتب في
نصه . أما الحصار القهري ففيه
تزدوج مع كل فكرة فكرة مضادة
تضاد الأولى في الاتجاه وتساويها
تفوقها في المقدار بالشكل الذي
تتضمن فيه كل فكرة فكرة أخرى
فيعيش معها الناقد حالة من
التوسج والحول والاضطهاد
الذاتي مرهان ما يسقطه على
النص ويعمل بوجوه النص وكاتبه
أكثر وأخطر مما ذهب إليه .

٣ = عامل الشخصية :

تلمب الشخصية دوراً كبيراً
في مهمة الناقد ، وعلم النص



الناقد سليم الجانب في شخصيته
فإنه سيسقط الكثير من آليات
دفاعه المرضية كالكتبت والتكثيف
والتسلي والاسقاط والأزاحة
والقمع والأحباط على النص
الذي يدرسه . فالشخصية
الاكتئابية لا تستطيع أن تقوم
بمهمة النقد أبداً لأنها تملك من
الرقابة على الذات ما يضبط
دورها في الرقابة على النص .

والشخصية العصابية تشل
الانفتاح إلى النص الماطفي في
صاحبها وعند ممارسته للنقد فإن
كثيراً من الطمحة في الرؤية
والجساسة وضيق النفس
بالمطروح في النص سوف يسود
العملية النقدية .

استطاع أن يجد بعض
الاختلافات في الشخصية بما
جعل منها أنواعاً حيث برزت
لدينا منها الشخصية الاكتئابية
والشخصية القصبية والشخصية
العصابية والشخصية
الساكوبية والشخصية غير
الكفومة أو الناقصة وتجلب هذه
الاعتلالات على صاحبها العديد
من المثالب في وظيفته . أن أبرز
خطاير اعتلال الشخصية هو
اليات الدفاع المرضية التي
يمارسها الناقد كتوسج النصين
والتخندق ضد عمله نفسه
(النقد) الشكل الذي يجلده من
دوره الحقيقي ويعمل منه فرداً
خائفاً من النص . وما لم يكن

وإذا كان الناقد متملاً
بالشخصية الساكوبية (الملتة
اجتماعياً) فإنه سيكون ناقلاً
منحياً إلى ذاته مهاجماً أكثر منه
مقوماً وعقياً أكثر منه مصلحاً
ومعدلاً . والساكوبيان حامل
لروح الاعتداء ولهذا فإنه يباحث
أصلاً في زوايا النص وحواشيه
من عناصر تدميرهم والأجهار
عليه .

٤ = العامل البيئي :

ونقصد بهذا العامل مجموع
للمؤثرات الخارجية التي تدخل في
بناء الناقد الذاتي وتكوين صورته
النهائية وهي الأثر الجغرافي والأثر
التاريخي ونوع الثقافة . فالعامل
الجغرافي مؤثر حتى من مؤثرات
بناء الإنسان . ان اختلاف طبيعة
النقد بين الشرق والغرب في
الرؤية إلى النصوص المدرسة
مؤشر إلى الأثر الجغرافي . ولقد
ثبت من الدراسات الجيولوجية
في علم النفس ان اختلاف
درجات الحرارة والرطوبة
والأمطار وأجواء التلوج يدخل
في تكوين المخيلة النقدية في
الكتاب كتص في النقد
كمعالجة .

أما طبيعة التاريخ بما فيه من
انتماءات عميقة في كونه تاريخاً
حريياً أو تاريخياً ماثولوجياً أو
تاريخاً سياسياً أو تاريخاً ثقافياً فإنها
مؤشر آخر وشريك آخر في
تكوين بناء الناقد .



أن نوع ثقافة الناقد عامل مهم من عوامل لبينة في النقد . فلا يصلح الناقد اللا متنى دينيا أو قوميا لقد نصوص الانتهاء . ذلك لأن سمة الاتصال مفقودة بين الكاتب والناقد من الأساس . وكذلك الناقد المتنى دينيا قوميا لا يصلح أن يكون ناسقا لأفكار متشطرة عن الانتهاء .

كما سبق يتبين لنا أن الناقد لابد أن يكون معالي وسليسا في خصاله العقلية والوجدانية والشخصية وعقواه المثالي .

علم النفس والنقد المتخصص :

تختلف مدارس علم النفس في تقرير حالة بناء الفكرة النقدية في معام الناقد (منه) كمدرسة مهابية (عقلية) . فمن هذه المدارس ما يرى أن هناك مراكز مداهية متخصصة بالرغبة ، تبدأ بسليط قلب معين من التأثير المرموز والكيميائي الحيوي والكهربائي على مراكز الإرادة . ووفقا لهذه النظرية ، فإن الناقد يكون عموما قبل كل شيء بالرغبة ونعضا الإرادة للرغبة ، وعندما النقد الذي يمارسه فيكون بعد ذلك إما تلقا شعريا أو تريا أو علميا . . . الخ . أما النظرية الثانية فنرى أن مراكز الإرادة تسيطر على مراكز الرغبة ومن ثمه فإن الناقد قادر أن يكون ما يريد في أي وقت ويستطيع أن يبدله . من كل ما تقدم نرى أن علم النفس شريك أساسي في العمل النقدي . ونظرا لما في هذه الشراكة من خطورة حضارية كبيرة فإن علم النفس يشكل من النقل العلمي ما لا يمكن تجاوزه أو إهماله في بناء صرح نقدي من الأدب والعلوم والفنون .

الأقلام — العدد العاشر — أكتوبر ١٩٨٨

الثلاثة وهو « على هامش السيرة »

(١٩٣٣ ، ١٩٤٢ ، ١٩٤٣) ، وهناك « الوعد الحق » (١٩٥٠) وهذان المصطلحان يدخلان في صنف الرواية التاريخية . لغة فيها لا يدرس ويحلل ويحلل ، وإنما يسوق الأحداث في قالب قصصي جميل . ولهذا وجب النظر إليها من هذه الزاوية الروائية التي أملت على طه حسين أن يأخذ بما لم يأسخد به في بقية كتبه الإسلامية ، لأن المصطلح القصصي يقوم على التشويق والغموض . وبالتالي فإن ما يتبعه في الدراسة العلمية المتشددة ، حيث تتفحص الروايات وتحضمها للتحقيق والتشكيك والنقد الصارم ، تنقله ، وربما تسمى إليه « الصيغ القصصية » لأنه يسمك على أن تتسج الحكمة الروائية الجذابة . فالتاريخ هنا ، مادة خاضعة لضرورات الفن ، وللصياغة الأدبية . في حين أن التاريخ كعلم ، شيء آخر تماماً .

لذا ينبغي التفريق بين هذين النوعين : الرواية التاريخية والتاريخ لدى طه حسين ، لأن الخلط بينهما يؤدي بنا إلى أن نأخذ طه على آراء أملت عليه الضرورة الفنية ولولا ذلك لكان له منها موقف مغاير .

وفي السياق التاريخي العلمي كتب طه « الفترة الكبرى » بجزءيه : عثمان (١٩٤٧) ، وحمل وينيه (١٩٥٣) . وأيضاً « سرقة الإسلام » (١٩٥٩) ، و « الشيطان » (١٩٦٠) . وهذا الرصيد الإسلامي المشعب إلى شقين يرمي فوق قوق حلق الباحث جهداً مضاعفاً . فهو يدعو من جهة إلى دراسة الرواية التاريخية ، في ضوء ما عرفه الأدب العربي من نتائج في هذا النوع الأدبي ومن جهة أخرى يتطلب جهداً نقدياً ، دراسياً ، مختلفاً ، لأننا نرى في حضم علم كان وما يرحم غير الجهد حول منهجيته وهو التاريخ .

طه حسين في ميزان النقد العلمي

الدكتور أحمد علي

إسلامياته ، وذلك بنقش جديد ، وبأسلوب متلفح العلم والجراحة . والحق أن هذا الأسلوب يمثل تجليداً في البنية العربية ويبدو جسوراً ، لأنه يواجه رأياً عاماً خاطئاً ، مستلباً .

إن من يقرأ السرد العتيق انتصبت على رأسه وتولدت عن إسلامياته ، يدرك أي جو خائق كان مباصر . فهو جو يضيق بسأى إجهاد أوتيسير أو تحليل ، كما يدمج بين العقيدة الدينية والتاريخ الإسلامي ، بحيث يسبح في هذا التاريخ حالة تمسبة لا تتفق والطبيعة الإنسانية للمحامين الذي تؤولوا على مسرحه المظلم .

لقد ترك لنا طه حسين نوعين متميزين من الكتب الإسلامية . هناك الكتاب القيم بأجزائه

من بين رواد النهضة العربية المعاصرة في الفكر والأدب يبرز طه حسين بخصوصته ، وتوسع إسهاماته ، وحقن تأكيده ، وكذلك باختلاف الرأي حوله ما بين الإعجاب المفرط به أو شدة الخصومة له ، وكلا الموقفين يتناقض مع المنهج العلمي السليح يجب أن يحكم رؤيتنا لثرائنا ، وواقعتنا ، ومستقبلنا .

والواقع أن طه حسين أضفى جزءاً حياً من تاريخنا الثقافي ، ثم إن الكثير من أرائه مازال ناصعاً فصلاً . وذلك لأن هذه الآراء المستمرة تمل أجوبة على أسئلة ما أتفك العقل العربي يعترضها على نفسه .

إسلاميات طه :

ما هنا يتجلى فضل طه حسين وريادته ، فوسط سيطرة الروكود والتقليد والغيبيات عمد إلى كتابة

في ميدان التاريخ :-

عندما شرح له حسين في تدريس التاريخ اليوناني ، عقب عودته من فرنسا ، جوبه بالاستهجان بانيء الأمر ، فهذه المادة الجديدة مرفوضة ، لأنها غير معروفة وغير مأثورة في المحيط التعليمي ! ألم يكن الأدب نفسه مستكسراً في أروقه الأزهر ؟ فكيف يكون الموقف من طه حسين وهو يقاتل المعركة إلى حُفر التاريخ الإسلامي ، ويلقى أنواراً مستحدثة عليه ، يخرج من المنطق المألوف ؟ لقد كان ثقبنا بأن تنصب على رأسه التهم وتساوق إليه التهم المشهورة .

أنه أراد طه تاريخ الإسلام بواسطة المنهج ، أعاد من القدامى قواعد الشك الفاعلة من التصديل والتجريح والتصليل والتكذيب والترجيح والإسقاط ، وأعاد من المحدثين الأساليب العلمية الغربية التي طبقوها على تواريفهم وعلمنا كتب طه حسين في التاريخ الإسلامي أراد أن يعالجها معالجة إنسانية يهضي بها كدارس وعالم ، لا أن يصدر في هذه المحاولة من مؤمن بأفكاره المسمى والشرعية والخشوع . إن تناسيره في الغالب تنوع في جهة الصراعات الاجتماعية ، فهذه الصراعات هي عماد التاريخ وعركه .

طه والسياسة :-

وكان من مظاهر تميز طه كمثقف عربي ، أنه كان حيم الارتباط بما يجري في بلده . وإن فرقه إيان بعض مراحل حياته في السياسة خلال ظروف عصيبة مرت بها مصر كان في نظره واجب لا يحصى عنه وبالتالي كانت السياسة جزءاً من موقفه في العلم . الذي لا يضيع خطأ وجهياً مفتعلاً زائفاً بين الأدب والسياسة .

وانخراط في صفوف الأحزاب المصرية الفاعلة فكرياً وسياسياً بل إنه وجد فيها متناً يملن من لونهما أفكاراً التجديدية

التي قد تنفق إلى هذا الحد أو ذاك مع الحزب المنفي . « حزب الأمة » التي عرفه طه في بواكير حياته ، كان رجعياً محافظاً ، في حين أن طه ابن بيئة شيعية أميل إلى الفقر ، وظل طوال حياته صانعاً هوياً شيعياً . لكن حزب الأمة كان يهضم استقرارية فكرية متميزة ، يفت على رأسها أحمد لطفي السيد . « الحزب الوطني » الذي اقترب منه طه حسين ونسرق صحافته عند بداياته الكتابية ، كان بعيداً عن العلمانية والمهاجمة الغربية ، لكنه منقاد الحماسة لجاناس الحرسية والاستقلال ومتأوى بلا هواده للإيجاز . وعقب عودته من فرنسا انتسب إلى « حزب الأحرار الدستوريين » وكانوا في الواقع امتداداً لحزب الأمة المقترض وشكل الأحرار حصناً حامياً ومطعياً لعقل طه المنهدة الشاك ، فهم نخبة من المثقفين مناصرة للقيم الفكرية وحزبه الرأسمالي ، ولأنهم لم يتركوا الأحرار الدستوريين وقف يحزم إلى جانب طه ، خلال معركة كتابته « في الشعر الجاهلي » حتى أن رئيس الوزراء حينئذ الحافظ ثروت ، هدد بالاستقالة . في حين أن حزب الوفد الذي كان يترجمه سعد زغلول شبه الكتاب وصاحبه ، لكن طه حسين كان يزداد اتصالاً بقضايا الجماهير المصرية من خلال دعوته التربوية الجهرية إلى تعليم الشعب . فبالعزم حق له ، شأن الملهو والموهوب . ولقد طور صحبته الظلمية هذه في كتابه « مستقبل الفضائل في مصر » (١٩٣٨) الصادر في جزئين وعلمنا انضبطه الطغرافية السرجي إسماعيل صفتي طه وأجرعه من عمادة كلية الآداب عام ١٩٣٧ .

في هذه المرحلة التي اكتمت فيها مصر بالاستبداد والجهل اقترب طه حسين بسرعة من مواقع الوفد وهذا كتاباً ولدينا لأمراً يوثق في موقفه هذا طوال عشرين من الزمان .

إن كتاباً كهذا لم يكن من اليسور أن يظل أسيراً للأحزاب المحافظة اجتماعياً وللتحررة فكراً . وفي هذا الجمع الغريب بين المحافظة والتحرر يمكن تالفي تباين ، هو من الظاهر الخاصة ببلدان العالم الثالث ويأصولها التطورية غير المتسجدة .

طه قاصاً وروائياً :-

لو أن الحياة منحت طه حسين عيين يديرها مستظلاً أحوال البشر ، متسللاً جشورهم ومفارقاتهم ، ربما كان عندها يستغرقه العمل القصصي ، يتصرف إليه في كثير من هذه الأسى . طه نو تفتن قصصه في طالبيه ما كتب . لنلقه بشكل بين في الجزء الأول والثاني من « الأيام » (١٩٢٩ ، ١٩٣٩) والليلك في « أدب » (١٩٣٥) ويسلم النفس القصصي في كتابه الجميل « على هامش السيرة » رحن في مقالاته النقدية الطابع لتتمتع عندها على زليل القصص فائتاً سارياً في المطالع ، وفخر للمعالجة وفي الخواتيم . ولا يتيسر للكاتب أن يجهد هذا النوع الأدبي إلا إذا خاض غمار الحياة ، وغير شؤوبها ، وامتثلت حينها بمشاهدنا . وهذا لم يكن متولفاً لسطه ، بالنظر إلى وضعه الخاص . ولكن الموى غلاب . لهذا لم يفت طه أن يعالج الرواية والفصحة في أعمال مستقلة للقد ظهر له « هذه السنوات » (١٩٣٤) ، « شجرة : كيوس » (١٩٤٤) ، « المسحوبون في الأرض » (١٩٤٩) ، « الحسب الضائع » (١٩٥١) .

وليس الألوان ، ما هنا ، للمرض والتفصيل طه قاصاً ، وإنما من ملاحظته تطورها وصوى فنهذا كيوارق أفكار . وصل هذا نذكر أن طه لم تكن تتوافر عنده حيكة قصصية جذابة ، فقد طغت الشذاجة على مضمون قصصه ، لأن المادة القصصية لا يحصلها الكاتب من قراءاته ، فهي أبة الخيال المبدع أحياناً ،

لكن الخيال نفسه يتطلق بالأصل من معرفة وطيدة حياتية بالجمع . ثم لذا تنسى الأمر قائم على مسوغة قسطية بالأساس . وطه بالكاد يذوق مسوغة قصصية ، لكنها مسوغة مبهمة ، اعترضها عاملان حالاً دون أن تسأخذ مهادها الإبداعي . كتب طه محاولاته القصصية في زمن لم تكن بعد النشأ الروائي – قد توطدت أدبنا العربي الحديث ، ولم تكن قد أدركت بعد مرحلة الروائع لقد عاصر طه من القصص مرحلة الإطلال على فن جهيد مستحدث ، يجزئه الكتاب منها متأثرين بالأدب الجيتية . وهذا لأصل طه في هذا الميدان هي من النوع التجريبي ، له من الفضل « التاريخي » ، ما لواءه عن خاضوا التجربة في طورها الجيتي . أما العامل الثاني المعطل فهو أسلوب طه حسين نفسه .

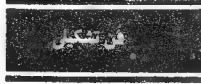
هذا الأسلوب الذي نوسل به في طرح أفكاره النقدية والاجتماعية ، لم يكن الأسلوب اللاتم للقصص . حل التلخيص في ذلك كان هذا الأسلوب الطيفي دون السرد القصصي الحقيقي واللغة القصصية المأثورة . ولحل على نصحي الرأي الذي عرضنا له ، إن كان طه يعيينا بشيء من السرد ، من شرط دوراته بالجملة ، ولعله يتفادها ، وتقليبه ما متوسلاً بالقرائنا من إن طه يهضم نفسه على نص القصص ، ليكسر السياق ويصيح صلبة الإيمان اللقي ، وذلك ليقتن أو يبتدع أو يبدع رأياً ، أو يناقش فكرة فنية .

أنه أوه يتبادل والقراء الجدل يطرحه عليهم حول السمار الذي اختاره لقصته ، لأهم في رأيه شركة في العمل الأدبي ◆

العربي

العدد ٣٦١

ديسمبر ١٩٨٨



من فنون المومنتانز

مع نهاية عام ١٩٨٨ شاهد الجمهور المصري على مسرح «الأوبرا»، عرضاً من أهم وأمتع العروض الفنية، عرضاً يتسم إلى مشاهديه أيا كانت نوعيتهم وأياً كان مستواهم الثقافي، عرضاً أمتع الصغير والكبير وأثبت لنا من جديد أن الفن هو ظاهرة نوعية وليست كمية، فقد قدم لنا تسعة أفراد سويسريون - ثلاثة على خشبة المسرح وتسعة خلف الستار، هم أعضاء فريق «المومنتانز» - MUMMENS-CHANZ قدموا لنا عرضاً مذهلاً يحوى قطعاً من أنواع الفنون المثلثة، ففي هذا العرض ترى دراما التمثيل الصامت «١٩١٠» بالألوان المبدع، وترى فن الأتمة والتقصص في أرقى صورته وأحدها وفن العرائس البشرية، فأنت لا ترى وجوه الممثلين طوال فترة العرض، بل ولي كثير من الأحيان لا ترى أجسادهم أو أية أطراف منها، وهناك حوارات ومواقف درامية صامتة بين أشياء OBJECTS مؤنسة بإداه سويسرى عبقري في دفته قد تكون هذه الأشياء شديدة الألفة والاعتياد في حياتنا اليومية - مثل الوسائد أو الأكياس العملاقة، أو الأنايب أو خلاف ذلك، أو قد تشاهد حيوانات أو أية كائنات أخرى تتغير نوعيتها وخصياتها بمجرد لمسة أو لمسةتين للمادة المكونة للرأس وهناك الكائنات السريالية التي تذكرنا بـ DALI و T3-m lh pvdj MAGRITE، ولا توجد هناك موسيقى أو أية مؤثرات صوتية، عرض يثير حيرة وغيرة المسرحي فينسيه إلى فن المسرح، كما يثير غيرة الفنان التشكيلي فينسيه إلى لغة النحت والتصوير ونقل نفس القول على فن البالية بل وتلك الموسيقى المثلثة، أو الشعر المرثى .

ملاحم الشخصوس والروح العامة في بعض أعمالها، وإقترباها من ملاحم وروح شرق آسيا حيث درست الفنانة، فقد قدمت الفنانة، عرضاً مهماً، بالنظر إلى قلة الممارسين لهذا النوع من الفن في بلدنا، ويقول سعد المنصوري في «مطبوع معرض الفنانة»:- «أعمال نازك حمدي، تمتاز بالتكوين الصحيح، إذ فيه تكامل الألوان والخطوط، وكأنها في كل إنتاجها تعرض معادلات سليمة تجمع بين النشاط الذهني الرياضي والحسي الفني معاً» .

● سلمى عبد العزيز

وفي «أتيليه القاهرة» أقامت الفنانة سلمى عبد العزيز - مدرسة التصوير بكلية الفنون الجميلة، معرضاً قدمت فيه، حوالي ثلاثين عملاً من الرسم والتصوير، حيث تجلّت في أعمالها «الدقة والبرقة» وبلاغة الإيجاز، ويقول كمال الجويلي، عن أعمال الفنانة: «لأنها - كما تسمى» أعمالها - تدرك جلود «الرؤية» لدى الإنسان، فإنها إختصارت - بوعي - آفاق الطبيعة الساكنة، مجالاً للإلهام والتعبير... البساتن القديمة.. أطراف المدينة الصامتة.. ذلك الحزن التاريخي النبيل، السدى يجثم عمل السطوح والأشكال والمناخ.. الأصوات هنا ودقة الحياة، يستقبلها الوجدان ولا تسمعها الأذان .

وجيه وهبه

● يوسف سيده

وفي قاعة «إختائون ٢» أقام الفنان يوسف سيده ٦٦ عملاً - معرضاً إسترجاعياً «RETROSPECTIVE»، لرحلته مع الفن، عرض فيه لمجموعة كبيرة من أعماله، التي تركز أيضاً على الكلمات والحروف والأرقام العربية. وتتميز أعمال الفنان الراحل في هذا المجال، بالتححرر والإنفلات من رقة «التزيينية الخالصة»، والإنطلاق في رحاب غنائية تصويرية عالية القيمة وأعمال هذا الفنان تستوجب عودة لعرض ما قدمه لنا في معرضه العشرين من أعمال جيدة مصحوبة بهدوه وصمت غريب، لا يتناسب ومكانة هذا الفنان الراحل .

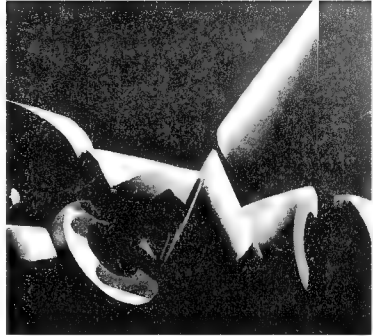
● نازك حمدي

وفي قاعة «إختائون ٤» عرضت الفنانة «نازك حمدي» الأستاذ بكلية الفنون التطبيقية، مجموعة من إنتاجها في فن الباتيك «BATIK». وعلى الرغم من غرابية

JOHN RUSSELL كبير نقاد الفن بمجلة نيويورك تايمز . والتي قال فيها : —

و حيث أنني أفضيت ما يقرب من خمسين عاماً محترفاً للدراسة الفن ، فإنني أجرو أن أقول ان فن المونشازن بمثابة صدى لفن القرن العشرين في أفضل وأرقى صوره . فنري بوكلي PAUL KLEE مجسداً في الجذر المتع عند إلقاء شخص بأخر ، بينما أوسكار شليمير SCHLEMMER يتمثل في تلك الأجسام الضخمة الغريبة التي تدهشنا بخفة حركاتها ورقصها المتع رغم ثقلها . ونشعر بخبران ميره MIRO من خلال الخيال الواسع للمونشازن في إعادة تشكيل المظهر العام للإنسان . ونشعر بمأسك أرنست MAX ERNST في حرية تشكيل الجسم الأدمي ، فنرى على سبيل المثال رجلاً عصبياً . استبدلت فيه رأسه بحقبة مليئة . وبشكل عام فالمونشازن يجمع بنا عبر تاريخ فن النحت المعاصر . فقد أطلق القرن العشرين فكرة النحت عن طريق تجميع الأجزاء المختلفة بدلاً من حفرها أو تشكيلها وقد كثر المونشازن هذه الفترة أكثر من مرة خلال تجمع وفك الأجزاء ، فقطع تسغل وترقص ، وأخرى تفصل نهائياً . وعندما أتذكر عمل هذه الأشياء في إظهار المزيد أتمنى للمونشازن كل ترفيق . ومن ناحية أخرى . فإن أحسد جمهوره للفنانيين . تمتصوا وتذكروا هذه السهرة فنادوا ما تكرر . .

وأخيراً أتمنى أن يتاح للجمهور المصري رؤية هذا الفريق مرة أخرى ولعدة أطول ، ولقد أثبت النجاح الهائل طوال الأيام الأربعة التي عرّفوا خلالها عروضهم . على الرغم من قصور الدعاية والإعلان . شغل الجمهور لهذا الفن الرافق البسيط — ان كلمة « مونشازن » التي هي كلمة سويسري ليست أسوأ لأشهر بنوك سويسرا ولا مقاطعة من مقاطعاتها ، ولكنها اسم لفريق مكون من تسعة أفراد فقط لا غير ، تقصصهم شيطان الفن ، فقدموا للعالم نوعاً من الفن يسجبا وحده ، عرفوا به وعرف بهم ، فتأ يصعب إدراجه تحت تصنيف من التصنيفات المختلفة للفنون — وإن وضع الجانب التشكيلي فيه وغلب — هو فن « المونشازن » ، لعلنا نعلم أهمية الفن الجليد في رفع رأس الشعوب بين أقرانها



وميشيل روك MICHAEL ROCK ، بالإضافة إلى المساعدين للإدارة والإضاءة داسلر DASSLER ودي مايو DE MAIO وفلور « FLOHR ، وغاليتهم دارسون لفن المسرح إن بعض فقرات هذا العرض تصلح تماماً لتمثيل نوع من النحت السويسري « المونشازن » في إحدى معارض بيناليات الفن التشكيلي ، بل وأنى لأتمنى أن ينتشر فن المونشازن ، أو هذا النوع من النحت الحي المتحرك ليرتقي بأبسط العقول ذات البنية العقلية التذوقية التقليدية — وهو أهل تماماً لذلك اليوم — ويدعم قدرتها على تذوق أحدث التيارات الفنية ، ويجدر بنا في هذا المقام أن نشير إلى كلمة جون راسل

وفي حوار لي مع أحد أعضاء الفريق وهو أندريه بوسارد ANDRES BOSSARDO يقول الفنان : إن في هذا الفريق ثلاثة فنانين تشكيليين هم النحات « بسيري شيسرش » BERNIE SCHURCH وصمم الأزياء والأقنعة فلورينا فراستون FLORIANA FRAS- SETO بالإضافة لأندريه نفسه ، وهم المبدعين الثلاثة للعرض — كما يقدمهم مطبوع العرض — فلا يوجد هناك خرج فرد أو مؤلف فرد للعرض ، هذا بالإضافة إلى الممثلين الثلاثة المؤدين للعرض على خشبة المسرح وهم أريك بيتي ERIC BEATY و « تينا كرونيس » TINA KRONIS .



كلمة السكرتير الدائم للأكاديمية السويدية في حفل تسليم الجوائز

ستوري آن سكرتير الأكاديمية السويدية

جلالة الملك - حضرات السيدات
والسادة :

في يوم نوبل ١٥ ديسمبر عام ١٩١١ تسلم الكاتب العالمي موريس ماترنج جائزة نوبل في الأدب من يدى الملك جوستاف الخامس هنا في استوكهولم وفي اليوم التالي مباشرة ولد في القاهرة نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم وظلت عاصمة مصر هي موطنه الذي لم يتركه إلا في مناسبات نادرة . وقد شكلت القاهرة مرارا وتكرارا خلفية لرواياته وقصصه القصيرة ومسرحياته .

إننا نجد النبض القوي في « زقاق المدق » وقد وصف بمنتهى السلاسة والتعاطف هنا في هذه الرواية وهناك في الثلاثية العظيمة يواجه « كمال » القضية الخامسة .. قضية الوجود .. وهنا ترقد العوامة التي أصبحت « ثرثرة فوق النيل » منبرا للمناقشات الساخنة حول الأدوار الاجتماعية .. وهناك تقابل العاشقين الشابين اللذين يفرشان عشها بين أحجار الحرم الأكبر .

أنه من الأهمية القصوى أن يأخذ كل مجتمع كتابه مأخذ الجهد وأحدى وسائل النظر لأعمال هذا الكاتب الكبير نجيب محفوظ الفائز بجائزة نوبل لهذا العام هي أن نقرأ أعماله باحترافها وتقليدنا ملتزما وثقافتها ويكاد يكون مستشرنا لأفاق العالم الذي حوله .. فخلال عمر الكاتب الطويل شاهد تغيرات اجتماعية كاسحة كما أن إنتاجه يعتبر غزيرا بشكل غير مألوف .

وفي الأدب العربى فإن الرواية تعتبر ظاهرة خاصة بالقرن العشرين ماصرة بشكل أو بآخر لنجيب محفوظ نفسه فقد كان هو الذى استطاع على مر الوقت أن يصل بها إلى مرحلة النضج ومن بين العلامات على الطريق كانت « زقاق المدق » و « الثلاثية » و « أولاد حارتنا » و « اللص والكلاب » و « ثرثرة فوق النيل » و « حضرة المحترم » و « المراهبا » .. وهو إنتاج بلا شك يعبر عن كثير من التنوع وبعضه تجريبى ..

إن هذه الروايات تقطع المسافة النفسية الى الرزمة الميتافيزيقية والزمن وطبيعته هو أحد هموم الرئيسة فهو يقول في روايته « حضرة المحترم » : الوقت ككاسيت إن لم تقطعه قطعك ، أى أن الزمن يقطع .

وللقراء الكثيرين الذين اكتسبهم نجيب محفوظ من خلال الثلاثية بخلفيتها الواسعة التي تصور الحياة المعاصرة جامات « أولاد حارتنا » كالمفاجأة فالرواية تمثل التاريخ الروحي للبشرية وقد قسمت إلى فصول بعدد سور القرآن الكريم أى ١١٤ فصلا وشخصيات الاسلام واليهودية والمسيحية العظيمة تحمى متخفية لتواجه مواقف عمولة بالتوتر . فرجل العلم الحديث يمزج بنفسه الجسدانة بين اكسير الحب وبعض المراء المتضجرة وهو يتحمل مسؤولية موت « الجلاوى » أو الاله ولكنه يغنى فهناك بريق أمل في نهاية الرواية .

إن نجيب محفوظ ليس مثشائيا رغم أنه يوصف كذلك في بعض الأحيان .. فقد قال « إن كنت مثشائيا ما كنت قد كتبت » .

وفي القصص القصيرة عن محفوظ تقابل الموضوعات الوجودية الكبيرة .. الصراع بين العقل والعقيدة .. الحب كمصدر للغوة في عالم غير منطقي .. بدائل وقود النظرة العقلانية .. الصراع الوجودى للانسان الأزلى .

وإن أخذ الكتاب مأخذ الجهد لا يعنى دائما أن نأخذهم بحرفية ما يقولون .. لقد قال محفوظ مرة .. انه يكتب لأن لديه ابتئين تحتاجان لحذاء كى عبى كمال .. وللأسف فإن البعض كثيرا ما يسيء فهم مثل هذه التعليقات غير المألوفة .

فهذه التعليقات قد تعبر عن شخصية الكاتب لكنها لا تساعدنا على فهم إنجازاته الأدبية العظيمة التي تمثلت في أعمال جادة ومعتدلة آن وأحد والتي تميل في بعض الأحيان الى السخرية اللاذعة .

إن نجيب محفوظ يمثل مكانا لا ينافسه عليه أحد كممثل للنثر العربى ومن خلاله استطاع من الرواية والقصة القصيرة أن يصل إلى مستوى عالمي في البراعة والافتقار ولقد كان ذلك نتاجا لمثالث الذى حققه ما بين التضاليد العربية ومصادر الإلهام الغربية وملكمة الفنية الخاصة .

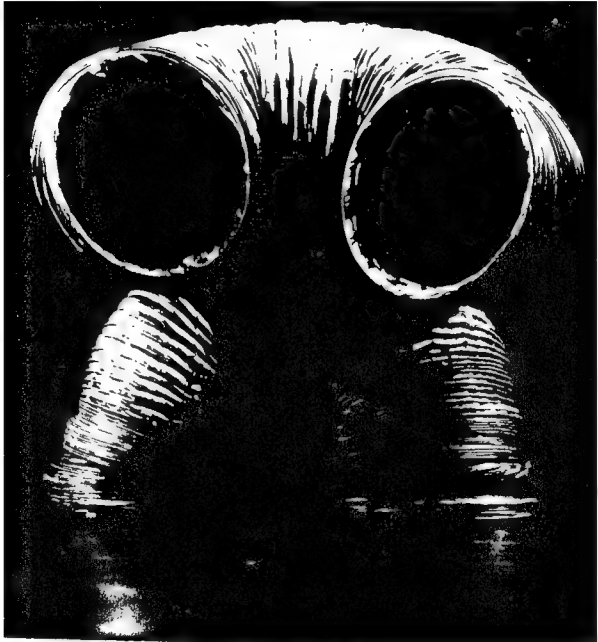
ولأسباب شخصية لم يستطع نجيب محفوظ أن يكون معنا الليلة ولكن على أى حال فإن بيننا اتفاقا أن يشاهد هذا الحفل على شاشة التليفزيون بمنزلة باقاهرة .

وإذا إنتم في فنانين أود أن أتوجه اليه مباشرة في هذه اللحظة بهذه الرسالة :

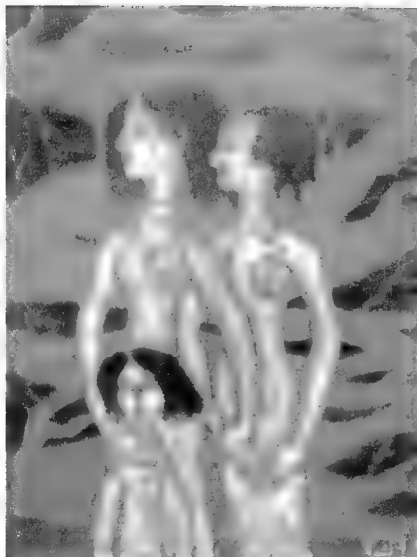
عزيزي الأستاذ محفوظ .. إن موضوعاتك عن حقيقة الزمن والحب والمجتمع وتقليده والمعرفة والعقيدة تكررت بطرق متصددة في مواقف من رواياتك وأشكال تدعو الى التفكير وترعى بالكثير وتعتبر عن جرأة رغم بساطتها .. إن القيمة الشعرية واضحة في نثرك بل يمكن التعرف عليها رغم القيود اللغوية .. وفي حيوات منحل الجائزة جاء أنك خلقت فنا روائيا عربيا ينظن على البشرية جمعاء .. ونباية عن الأكاديمية السويدية اهتلك على إنجازاتك الأدبية القيمة ♦

الأهرام ١٩٨٨/١٧/١١

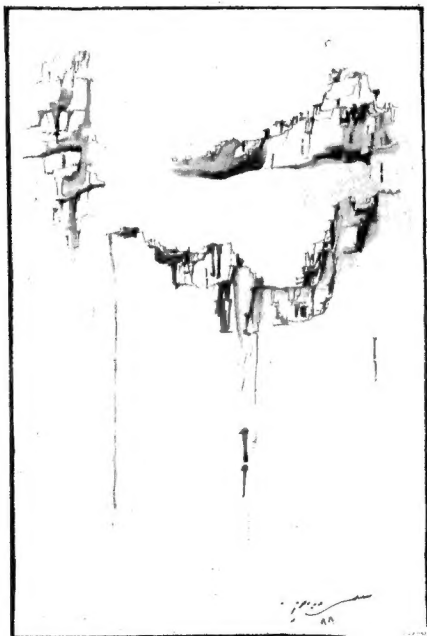
قطوف من تبشير موسم جديد



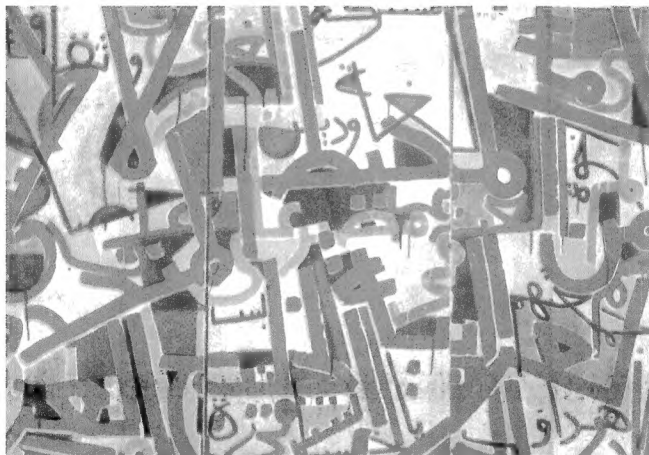
من فنون المومنتاليز



الرجيل للفنانة نازك حمدي



أطلال للفنانة سلمى عيد العزيز



حروف للفنان يوسف سيده

لوحة للفنان المصرى أوفى ريان



التوت والنبوت
لوحة كتبها نجيب محفوظ ورسمها جمال قطب

